

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento Filología Románica, Filología Eslava y
Lingüística General



TESIS DOCTORAL

**El crimen como pre-texto: el contexto social en las novelas policiacas de
Henning Mankell y Manuel Vázquez Montalbán**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Álvarez de la Cruz

Directora

Barbara Fraticelli

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General

Doctorado en Estudios Literarios



**EL CRIMEN COMO PRE-TEXTO:
EL CONTEXTO SOCIAL EN LAS NOVELAS
POLICIAICAS DE HENNING MANKELL Y
MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN**

Memoria presentada para optar al grado de Doctor por

María Álvarez de la Cruz

Bajo la dirección de la Doctora

Barbara Fraticelli

Madrid, 2018

A mí círculo de lectores:

José Luis, lector de Henning Mankell y Manuel Vázquez Montalbán

Milagros, lectora de Manuel Vázquez Montalbán, salvo las obras policiacas

Raúl, lector de otros géneros

Eneko, futuro lector

Det finns en ljudlös värld

det finns en spricka

där döda

smugglas över gränsen

(Tomas Tranströmer)

Wer nicht von dreitausend Jahren

sich weiß Rechenschaft zu geben,

bleib im Dunkeln unerfahren,

mag von Tag zu Tage leben

(Johann Wolfgang von Goethe)

AGRADECIMIENTOS

A mi directora, Barbara Fraticelli, por su constante apoyo y confianza en mi trabajo, incluso en situaciones muy difíciles.

Durante la realización de este trabajo, he recurrido ampliamente a los fondos bibliográficos de la ciudad de Berlín, tanto municipales como universitarios, que han resultado imprescindibles para encontrar las referencias necesarias en materia de literatura policíaca sueca y escandinava, aunque también han sido sumamente útiles en lo referente a la obra de Manuel Vázquez Montalbán. Quisiera agradecer a Sonia Teruel su colaboración en conseguir muchos de los materiales consultados, sin su amistad y compañía, además, el camino que me ha llevado a terminar esta tesis hubiese carecido del humor necesario para relativizar cada piedra.

A Raúl, por apuntarse a clase de sueco conmigo y acompañarme a descubrir Escania, además de ayudarme con la maquetación. No se olvidó de aportarme el cariño y el chocolate necesarios para que pudiese terminar.

A mi padre, por su idea para el título, por sus ánimos, cuidar de Eneko, ayudarme con los materiales bibliográficos en Madrid, compartir conmigo sus observaciones de lector avezado y emplearse a fondo en la revisión final. Esta tesis no hubiese sido posible sin él. Cualquier error es mío, no suyo.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	9
RESUMEN.....	11
SUMMARY	15
I. INTRODUCCIÓN	19
II. BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES	27
2.1 Henning Mankell.....	28
2.2 Manuel Vázquez Montalbán	39
III. APROXIMACIÓN TEÓRICA Y CRÍTICA A LA NOVELA POLICIACA.....	47
3.1 Recorrido por la génesis del género policiaco.....	48
3.1.1 Apuntes para una definición.....	48
3.1.2 Diferentes tipologías	51
3.1.2.1 La novela-enigma o novela policiaca clásica	51
3.1.2.2 El <i>hard-boiled</i> o novela policiaca negra.....	55
3.1.2.3 El <i>Police Procedural</i> o <i>Polizeikrimi</i>	60
3.1.2.4 Otros subgéneros	65
3.2 El género policiaco en Suecia	69
3.3 El género policiaco en España	83
IV. LOS ESCENARIOS DEL CRIMEN	92
4.1 Cartografía literaria del crimen	93
4.2 Territorio de frontera: Henning Mankell y <i>Asesinos sin rostro</i>	103
4.3 Polarización urbana: Manuel Vázquez Montalbán y <i>Los mares del Sur</i>	126
4.4 El espacio y el otro	140
V. LOS FERMENTOS DEL CRIMEN	143
5.1 La triada de la novela policiaca: víctima, criminal y detective	144
5.2 Relaciones peligrosas: Henning Mankell y <i>La falsa pista</i>	155
5.3 Vueltas de tuerca: Manuel Vázquez Montalbán y <i>Asesinato en el Comité Central</i>	167
5.4 Política y cambio social.....	187
VI. LOS VESTIGIOS DEL CRIMEN	191
6.1 Cronología narrativa criminal	192
6.2 Tiempo de incertidumbre: Henning Mankell y <i>El hombre inquieto</i>	197
6.3 Huida a ninguna parte: Manuel Vázquez Montalbán y <i>Milenio Carvalho</i>	213
6.4 Memoria y desasosiego	227
VII. CONCLUSIONES	231
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	240

NOTA PRELIMINAR

La consideración del género policiaco dentro del mundo académico ha evolucionado sustancialmente en los últimos veinte años. Actualmente es un ámbito de estudio más dentro de los estudios literarios; sin embargo, persiste una confusión terminológica para referirse a este género. En el mundo anglosajón, se le conoce como *Crime Fiction* o *Detective Fiction*; en contexto alemán, como *Kriminalroman* o *Detektivroman*; en Suecia, se le suele denominar *kriminallitteratur*, aunque las novelas se designan como *deckare*; en el mundo francófono, se suele hablar de *littérature policière* o de *roman policier*, junto a otros términos como *polar* o *roman noir*; en Italia se cambia de color y suele referirse como *giallo* o *letteratura gialla*. En España, se ha adoptado tradicionalmente la terminología francesa; sin embargo, no todos los críticos se han mostrado afines a ello. Vázquez de Parga (1983) defiende la utilización de “novela criminal”, al considerarlo más englobador que detectivesca o policiaca, pero el término no ha llevado a cuajar completamente, y termina por ceder ante “novela policiaca” (1993). Colmeiro (1994) propone referirse a “novela policiaca” y a los dos subgéneros principales como: “novela policiaca clásica” (también conocida como novela-enigma) y “novela policiaca negra”. En el ámbito literario hispanoamericano, se hace referencia al policial y al neopolicial.

En este trabajo, a pesar de las discrepancias, se ha adoptado el término literatura policiaca para referirse al conjunto del género y se habla de novela negra para hacer referencia a este subgénero del policial. Sin embargo, para el subgénero de *Police Procedural* o *Polizeikrimi* se ha preferido utilizar la denominación alemana para evitar confusiones con la novela policiaca a secas.

Asimismo, se ha recurrido en abundancia a material escrito en alemán, sueco e incluso danés o noruego, además de inglés o francés. Para facilitar la lectura, todas las citas provenientes del alemán e idiomas nórdicos se han traducido al español. Por el contrario, las citas en inglés o idiomas románicos aparecen únicamente en el original. Para las obras de Henning Mankell, se han utilizado tanto las obras originales como las traducciones al español, pero para las citas literarias se ha citado la versión de la traducción publicada.

Abreviaturas utilizadas para citar las novelas analizadas:

Asesinos sin rostro de Henning Mankell: (ASR)

Los mares del Sur de Manuel Vázquez Montalbán: (LMDS)

La falsa pista de Henning Mankell: (LFP)

Asesinato en el Comité Central de Manuel Vázquez Montalbán: (AEECC)

El hombre inquieto de Henning Mankell: (EHI)

Milenio Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán: (MC)

Las referencias completas se especifican en la bibliografía.

RESUMEN

El hilo conductor de este trabajo en sus distintas etapas ha sido trazar la interrelación entre el propósito de crítica social y las estructuras narrativas presentes en las novelas policiacas de Henning Mankell y Manuel Vázquez Montalbán. Por tanto, el enfoque adoptado ha sido comparatista; sin embargo, ambos autores también han sido considerados a tenor de sus especificidades y del lugar destacado que ocupan en las trayectorias de novela policiaca en sus respectivos ámbitos. El interés de este estudio se justifica por la pujanza de la narrativa policiaca para vehicular crítica social y política, que hace necesario un análisis específico que integre el examen de los elementos de la detección orientados a erigirse en aspectos de crítica social.

La estructura de este trabajo se basa en la selección de tres novelas por autor para acompañar los tres ejes narratológicos escogidos: espacio, personaje y tiempo narrativos.

El enfoque teórico es deudor indudablemente de la escuela narratológica francesa, en especial de Gerard Genette en los aspectos de los tiempos narrativos y las aportaciones de Paul Ricœur. Pero ya que un género establecido en una fórmula hace imprescindible un uso particular o adaptado de los patrones narratológicos, se han utilizado trabajos basados específicamente en este género, como el de Cawelti (1976) para sustentar el pilar teórico.

Henning Mankell y Manuel Vázquez Montalbán no cultivaron únicamente el género policiaco, sino que llegaron al mismo tras una dilatada experiencia como dramaturgo en el caso de Mankell y de periodista, poeta y novelista en el de Montalbán. Tras el capítulo introductorio, se aborda un segundo con la finalidad de trazar sus biografías y subrayar su motivación para dedicarse a este género y la visión que sostuvieron a este respecto.

La relativamente reciente inclusión de los llamados géneros populares dentro del ámbito de estudio académico hacía necesario un tercer capítulo que condensase los principales enfoques y trayectorias del género policiaco, incluyendo sus manifestaciones en terreno anglófono como referencia y en Suecia y España, respectivamente. Cabe señalar que este género se introdujo y se desarrolló en Suecia desde muy pronto, al contrario de lo que sucedió con el género en contexto español. La piedra angular de un patrón con finalidad crítica lo habían desarrollado en Suecia el tándem formado por Sjöwall y Wahlöö, lo que hace que el surgimiento de la prosa de Mankell ya tenga un referente, mientras que Manuel Vázquez Montalbán, con algunas salvedades particularmente en catalán, tenía como parámetros las novelas de kiosco y el descrédito que conllevaba este género considerado

popular y por tanto excluido de algunos círculos literarios y académicos. Sin embargo, Henning Mankell ha logrado llevar a un público lector mundial su serie policiaca y reseñable especialmente el hecho de llegar al público anglófono, menos inclinado hacia la narrativa traducida, como afirma Forshaw “if there’s one modern writer who is the market leader for foreign crime in translation, it’s Sweden Henning Mankell” (2012:21). Sin duda, desde entonces la difusión de la narrativa policiaca sueca y escandinava ha proliferado considerablemente, hasta alcanzar cotas inimaginables anteriormente. El nexo de unión que comparten tanto Mankell como Vázquez Montalbán es su compromiso social y su afán de hacer de sus series policiacas crónicas de su tiempo.

El cuarto capítulo explora la noción de espacio literario centrándose en dos novelas, *Asesinos sin rostro* de Henning Mankell y *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán. Cada novela tiene un marco distinto, rural en el caso de Mankell en contraposición a la concepción urbana de Montalbán, que sigue una de las características primigenias de un género que se ha fijado en la ciudad para constituirse. Este contraste hace que el análisis interroge la aparente oposición sobre la localización espacial de ambos autores. En Mankell, el espacio literario se relaciona con el concepto de alteridad, que también se da en Montalbán, pero unido al cambio lampedusiano y al desencanto.

El quinto capítulo está dedicado a los tres personajes principales que se encuentran en la ficción policiaca: la víctima, el criminal y el detective. Mientras que los dos primeros son fundamentales para la fórmula, la función detectivesca puede desarrollarse por otros medios distintos al personaje. Sin embargo, las novelas analizadas en este capítulo integran el personaje del detective; se trata de *La falsa pista* de Henning Mankell y *Asesinato en el Comité Central* de Manuel Vázquez Montalbán. A este respecto, el detective puede hallarse fuera del sistema, como es el caso de Carvalho en la serie de Montalbán, que retoma el testigo del detective privado del *hard-boiled*, o bien estar dentro de las fuerzas de seguridad del Estado, como el personaje de Mankell, que se decanta por la figura del policía. Cabe considerar la dualidad subyacente a la construcción de los personajes y la concepción del crimen, que funcionan como entidades de doble vertiente, ya que el crimen material recubre el crimen social y moral.

El sexto capítulo se centra en el tiempo narrativo en el género policiaco. La noción de tiempo se nutre del patrón establecido por Genette y el enfoque trifásico desarrollado por Ricœur, con sus tres niveles interpretativos: el primero o mimesis uno de la *prefiguración*, el segundo o mimesis dos de la *configuración* y, por último, el tercero o mimesis tres de la *refiguración*. La lectura exige pasar del nivel mimético dos al tercero para efectuar una

reapropiación efectiva del tiempo. Además, la fórmula narrativa del género preconiza que haya dos tiempos narrativos distintos, el del crimen y el de la investigación y este segundo actúa para configurar y refigurar el primero. Las novelas analizadas, *El hombre inquieto* de Henning Mankell y *Milenio Carvalho* de Manuel Vázquez Montalbán, se ocupan de construir los tiempos narrativos integrando los tiempos históricos y ficticios. Sobre el personaje principal recae en Mankell la carga de reconstruir no sólo el tiempo del crimen, sino el histórico que se ha ocultado. Estas novelas suponen el punto final de ambas series y reinterpretan muchos elementos de la fórmula, como la presencia del crimen material, inexistente o elíptico en Montalbán, y la reconversión de Wallander de policía a una actuación más propia de un detective privado personalmente implicado en el caso. Ambos autores utilizan ampliamente la figura de la analepsis, pero Mankell también explora las posibilidades de la prolepsis, un rasgo poco corriente en la ficción policiaca. Sin embargo, la técnica empleada les distancia; mientras que Mankell emplea un marco temporal que guía al lector a través de fechas exactas, Montalbán deja al lector la reconstrucción de dicho tiempo, que se mide a través del espacio o más concretamente del transcurso del viaje. La fuerte interdependencia entre tiempo y espacio literario remite al concepto de Bajtín de cronotopo, relevante además para el espíritu de crónica de ambos autores, Mankell por retratar un tiempo muy particular de Suecia durante la Guerra Fría y Montalbán con su vuelta al mundo que traza un paralelismo entre la posguerra española y el caos global actual, dominados ambos por la pobreza, la miseria y la explotación. Esta dimensión sirve para vehicular otro mensaje, según el cual el tiempo de la generación de Wallander se agota y debe dejar paso a las siguientes, lo que lleva al personaje a reinterpretar su propio tiempo, a la par que el de Carvalho también se acaba, ya que decide regresar a Barcelona, aunque ello le suponga terminar encarcelado, como finalmente sucede.

En las conclusiones finales se exponen los hitos de estos tres ejes de análisis, subrayando la doble naturaleza e interdependencia de estructura y contenido en las obras estudiadas. La narrativa policiaca de Mankell y Vázquez Montalbán arroja similitudes, como la particular adaptación que hacen de la fórmula para servir a sus propósitos de análisis social, aunque también divergencias, en lo referente al espacio y tiempo narrativos, y particularmente relevantes en lo tocante a la construcción del personaje principal. Wallander, el policía de Mankell, está sumido en la autocompasión con unas gotas de alcohol, sin llegar a ser alcohólico, una pésima alimentación y litros y litros de café. Cada novela acaba con un Wallander más pesimista que en la anterior, ya que la sociedad está cambiando demasiado

rápido para él y experimenta una cierta nostalgia por el tiempo pasado; su soledad y sus enfermedades transmiten el malestar social en que se halla inmerso el conjunto de la sociedad sueca. Por su parte, el desencanto de Carvalho es portavoz del de toda una generación. Además, su decisión de sustituir la “alta cultura”, representada en la quema de libros, por la popular, especialmente lo gastronómico, da a Carvalho su remedo de felicidad, que encuentra en comer y cocinar.

Las etiquetas de novela negra nórdica y mediterránea se han acuñado recientemente para reflejar las diferentes manifestaciones en literatura policiaca que se están produciendo en Europa. Mankell y Vázquez Montalbán serían representantes de cada una, pero ambos comparten el mismo enfoque de escribir una crónica de su tiempo con una gran carga de crítica social, recuperando en cierta manera el espíritu del Naturalismo de Zola. Se hace necesario por tanto un estudio más pormenorizado de estas subcategorías para determinar si estamos ante un criterio literario o responden por el contrario a los intereses mercadotécnicos de la industria editorial.

SUMMARY

The main purpose of this study is to analyze the intertwined relation between social critique purposes and narrative structures in crime fiction written by Henning Mankell and Manuel Vázquez Montalbán. A comparative approach has been throughout adopted; however, authors are also considered within their particular and specific place in national crime fiction tradition. The increasing representativeness of crime fiction as bearing social and political criticism demands a specific analysis of using the elements of detection for targeting critical issues.

In order to accomplish such aim three novels per author have been selected to be the main source of analysis and three narratological axis to be examined, namely literary space, character and time.

The theoretical approach is undoubtedly based on the French narratological school, especially Genette for the consideration of narrative time patterns and the contributions made by Ricoeur to this matter. Given that formula genres bear its own use of narratology patterns, formula-specific studies have been considerably used to support theoretical point, in particular, Calweli (1976).

Henning Mankell and Manuel Vázquez Montalbán weren't bound only to crime fiction, instead they decided to commit to such narrative structure when having further writing experience; the Swede as playwright and the Spaniard as journalist, poet and novelist. After an introductory chapter, the second is devoted to biographical aspects and their motivation and vision regarding crime fiction.

The relative recent introduction of popular genres studies in the academic fields plead for condensing in the third chapter the main approaches devoted to crime fiction, including its development path in English-speaking fiction considered as reference, to finally point out its particularities in Swedish and Spanish crime fiction. The main divergence found is the early development among Swedish crime writers as a contrast to the late introduction of the genre in Spanish narrative. The cornerstone of formulaic patterns linked to social criticism was already set and explored by Swedish tandem Sjöwall and Wahlöö for Henning Mankell's coming out whereas the genre was mainly appointed for imitation dime novels and discredited popular narrative in Spanish fiction. Vázquez Montalbán succeeded on adapting hard-boiled patterns to Spanish reality and not merely copying or transposing its elements. However, Henning Mankells is accountable for reaching a global reading

audience, particularly among English readers, as Forshaw states “if there’s one modern writer who is the market leader for foreign crime in translation, it’s Sweden Henning Mankell” (2012:21). Undoubtedly Swedish crime fiction has proliferated ever since and escalated a level of recognition and global acceptance unforeseeable before. But Mankell and Vázquez Montalbán share both a concern for social issues and willingness to picture their crime series as chronicles of their times.

The fourth chapter explores the notion of literary space within two novels, *Faceless Killers* by Henning Mankell and *Southern Seas* by Manuel Vázquez Montalbán. As each novel uses a different framework, Mankell opting for rural setting as a contrast to Montalbán’s urban landscape, much more common in crime fiction, as crime and the city were linked from the very beginnings of the genre. The analysis poses the interesting question of this apparent opposition. The space is related to the notion of alterity, especially in Mankell, but also in Montalbán, combined with false change and disillusion.

The fifth chapter deals with the three main characters to be pictured on crime fiction, namely the victim, the criminal and the detective. While the two firsts are essential to the formula, the detection function can be covered somehow differently. However, the novels examined in this chapter do include a detective, *Sidetracked* by Henning Mankell and *Murder in the Central Committee* by Manuel Vázquez Montalbán. The detective character can be either an outsider of the system, such as Carvalho in Montalbán’s series, who incarnates the hard-boiled type and disenchanted private eye or an insider, as Wallander is, mostly due to his job as policeman. However, both the characters and the crime are to be understood in their duality, as two-fold entities, as the material crime covers the moral and social crime.

The sixth chapter is dedicated to narrative time in crime fiction. The notion of time is considered following Genette’s pattern and Ricoeur three-fold approach, based on the three stages of interpretation, the first or mimesis one is the prefiguration, the second or mimesis two is the configuration, and finally the third or mimesis third is the refiguration. Any reader would take any story from the mimesis two level to make its own as mimesis three, and therefore the notion of narrative time has to be taken into account this reappropriation made during reading. Crime fiction formula stands as concentrating two different narrative times in one story, the time of crime and the time of detection, which refigures and reconstructs the first one. The analyzed novels, *The Troubled Man* by Henning Mankell and *Carvalho Millennium* by Manuel Vázquez Montalbán handled narrative time intertwining historical and fictional time. The main character in Mankell is in charge of

reconstructing not only the time of crime, but the historical time hidden within. These novels close up both series, and reinterpret many formulaic elements, such as the presence of a material crime, non-existent or elliptic in Montalbán's, and Wallander is finally turned on a private detective somehow, as the main case he is investigating mingles him personally, and he conducts his investigation parallel to the official one. Both authors use the rhetorical figure of flashbacks, but Mankell explores also the possibilities of flashforwards, much more uncommon in crime fiction. However, while Mankell's technique is keen on using precise dates, Montalbán avoids it and time is suggested by the journey, so to say by travelled space. The strong interdependence between time and space in literary works as defined by Bakhtin as chronotope is taken into account, given that the time set for Mankell is a specific framework in Sweden during Cold War, whereas Montalbán's globe trotter adventure makes a parallelism between post-war Spain's misery conditions and the actual global chaos, prone to expand poverty and exploitation dynamics. This dimension eventually conveys further message, as Wallander's generation time is over and the character is confronted to reinterpret its own time, and Carvalho's time is also over, as he decides to return to this home town, despite the risk of being arrested and imprisoned, which finally happens.

As conclusion, the three main axis of research are summarized, stating the double nature and interdependence of structure and content in the studied works. Mankell's and Vázquez Montalbán's work show similarities, such as adapting the crime formula to political and social analysis purposes, and divergences, in the use of time and space, but mainly in the main character, the detective. Mankell's Wallander is imbedded in self-commiseration rose with alcohol, although not pictured as alcoholic, poor food and loads of coffee. Each novel closes with Wallander's pessimism being increased, as society is changing too fast for him, therefore he longs for the past, his loneliness and his illnesses stand for the social malaise in which Swedish society is plunged into. On the other hand, Carvalho's disenchantment stands for a whole generation impression. He has opted for substituting high culture, such as literature, for popular culture, mostly gastronomy, and he finds his content eating and cooking, while he burns books at home.

Nordic noir and Mediterranean crime fiction are two etiquettes coined recently for reflecting different approaches to crime fiction in European context. Mankell and Vázquez Montalbán represent each one a way to write crime fiction which encompasses many elements included within one and another; however, their focus is the same, to trace a chronicle of their times and conveying social critique, using crime fiction as Zola's

Naturalism. The relations between those two subcategories need to be further explored and analyzed in order to determine if they stand out as literary division or merely support marketing interests for the publishing industry.

I. INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La novela policiaca ha experimentado en los últimos tiempos un enorme auge desde el punto de vista editorial y como objeto de atención de la crítica académica. En este contexto, uno de los elementos que más han destacado es el vínculo establecido entre género policiaco y crítica social. Poco a poco este tipo de narrativa ha ido rebasando los límites impuestos por su carácter de fórmula para impregnarse de realismo crítico. En la actualidad, escritores y lectores recurren al género para explorar los confines, abismos, dinámicas e interrogantes que se perfilan en el ámbito sociopolítico o en un momento histórico. Es un legítimo afán de profundizar, a través de las máscaras de la ficción, en las corrientes que discurren por todas las capas de nuestros países, de nuestro entorno, de nuestro modo de pensar, en definitiva, de nuestro mundo. Y supone un gran salto en las aspiraciones de un género, que antaño gozó de una popularidad teñida de evasión lúdica, sin mayor transcendencia, para pasar a aclimatarse a los bajos fondos de sociedades y ciudades; y seguir evolucionando como género literario guiado por una fuerte inmersión en las distintas tesituras sociopolíticas abordadas. La paradoja radica precisamente en el necesario tamiz de la ficción para mejor diseccionar la realidad subyacente. Así, se juntan dos conceptos contrapuestos de creación y verdad, pero que de manera similar a una lente microscópica buscan mostrar los movimientos que están produciéndose a todos los niveles de una realidad social.

La crítica, tras las primeras suspicacias que levantó el género, se ha ido interesando más y más por autores y obras. Buena prueba de ello es el creciente número de publicaciones, tesis doctorales y congresos especializados dentro del mundo académico. El ámbito editorial ha encontrado una de las piedras mágicas para enganchar a un número creciente de lectores, lo que incluso lleva a pensar que estamos ante un cierto *boom* de novela policiaca, a tenor de cómo se llenan las estanterías de novedades con obras de este género.

Por otra parte, es un género muy ligado al desarrollo industrial y a la concepción del progreso científico en el siglo XIX, siglo en el que, además, aparece la figura del policía en sentido moderno. El otro fenómeno que acompaña la eclosión de la narrativa policiaca es la emergencia de las grandes ciudades, donde se impone el modelo del anonimato en la convivencia entre sus habitantes. La urbe se convierte en el escenario privilegiado de la novela policiaca, especialmente de la vertiente negra, por las enormes posibilidades temáticas que ofrece, las facilidades de escondite que ofrece a los criminales y los movimientos soterrados que encubre. También se representa como un tablero de juego, donde el detective se mueve por sus calles y barrios tras los pasos de víctimas y criminales.

Uno de los mayores atractivos de la novela negra es haber transformado a muchas ciudades en urbes negras, donde los referentes de lo policiaco se han convertido incluso en paradigmáticos de la propia ciudad, que retroalimentan a su vez los ingredientes de un ciclo policiaco. Las brumas londinenses, los bajos fondos angelinos y más recientemente los aromas sicilianos, la nieve y la falta de luz escandinavas y la falsa calma de los canales venecianos resuenan en el imaginario literario de infinidad de lectores. Versiones de una ciudad que mezclan realidad y ficción, puesto que después de todo “cuando un lector se asoma a una novela negra, a menudo encuentra una ciudad desconocida entre sus páginas” (Barba, 2005:331).

La premisa esencial que guía este trabajo es examinar cómo las estructuras narratológicas se disponen para vehicular la crítica social. Parece evidente que un género tan orientado a utilizarse como vector de análisis social tiene que poner al servicio de este fin la propia composición del texto narrativo. Y qué mejor manera de comprobarlo que tomando como referencias tres componentes esenciales, como son el espacio, el personaje y el tiempo narrativos para encontrar los nexos que articulan la crítica social dentro de la propia estructura de la novela. Por otra parte, no hay que olvidar que las novelas policiacas están marcadas por su fórmula. Por fórmula se entiende “a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype” (Cawelti, 1976:6). Específicamente, el género policiaco recurre de novela a novela, de autor a autor, a ciertos elementos característicos, que el lector espera además encontrar al empezar la lectura de una de estas obras. De todos ellos, destacan la presencia de un hecho delictivo, el establecimiento de una investigación y las figuras necesarias para construir el suspense. Pero sin duda, el carácter dual de muchas obras acompasa el alto nivel de denuncia social que anida en gran parte de este tipo de narrativa. El patrón seguido funde dos tipos de criminalidades: una evidente, que se resuelve imperativamente al final del texto, al desenmascarar al criminal; otra, mucho más problemática, que es el dardo lanzado a la conciencia del lector sobre el crimen *social* cometido, cuya resolución es imposible dentro del marco textual. La criminalidad se desdobra, igual que el principio de detección, que corre tanto a cargo de la figura de un investigador como del propio lector, encargado por el autor de descifrar las claves para reconstruir el alcance y las implicaciones de la criminalidad colectiva, de la que él mismo forma parte. Ya se trate de retratar el recorrido político de un país, los rastros de una dictadura, describir el ascenso del crimen organizado y su integración en las estructuras sociales, cuestiones candentes como el tráfico de personas, el terrorismo internacional, los poderes fácticos, el creciente dominio de

multinacionales o el proceso de la globalización, todos estos son los crímenes que el lector tiene que desentrañar página tras página.

La principal hipótesis de trabajo es que el tratamiento de estos elementos narratológicos obedece al propósito de articular esta crítica social. La popularidad del género o una supuesta rapidez de lectura ocultan las profundidades de una disección social mucho más incisiva y áspera que la que se lee en un periódico. Escudándose en la ficción se pueden abordar temas extremadamente peliagudos o escenificar temores extensamente difundidos o incluso plantear interrogantes sumamente incómodos. Así, la finalidad de denuncia y análisis se plasma y cristaliza en el texto e inunda el tratamiento de los elementos narratológicos, dejando al crimen material el lugar del pretexto necesario para el desarrollo del auténtico texto, la crítica social. Cuanto más avanzaba en la lectura de distintas obras policiacas, más claro se hacía patente la cantidad de carga de significados que impregnaba al espacio, los personajes y tiempo narrativos. Por eso, el análisis se basa en estos tres ejes narratológicos.

Otra característica que ha permitido el auge de este género es su plasticidad y su adaptabilidad a distintas realidades sociales y políticas. Por otra parte, la narrativa policiaca, cuyos orígenes son marcadamente anglosajones, está asistiendo a movimientos que exploran esta corriente global desde un punto de vista local. Han proliferado narradores policiacos en prácticamente todas las literaturas consideradas nacionales y se han sabido integrar en la producción literaria de distintos continentes y lenguas. En clave europea, esta expansión se ha traducido en el reagrupamiento de autores y obras en varias categorías, entre ellas las conocidas como novela negra mediterránea y nórdica. Para algunos autores, como Petros Márkaris, “la novela negra del Mediterráneo tiende a integrar el discurso político a la trama de ficción” (2005:34) y la diferencia con los autores del norte estriba justamente en que estos últimos “reflejan en sus textos una realidad basada principalmente en lo políticamente correcto” (2005:35) en contraposición a los autores del sur que describen “una realidad social basada en la implicación de la política en la sociedad” (idem); también Márkaris resalta la importancia de la gastronomía en la novela negra mediterránea, al igual que sostienen Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2011 – 2012:45-54) . Otros autores, como Kjell Ola Dahl (2005:60- 65), se preguntan si las etiquetas de nórdico o mediterráneo huelen más a departamentos de mercadotecnia editorial que a divisiones geográficas, literarias o culturales. Sea como fuere, lo cierto es que sí son reconocibles algunos signos que denotan el origen cultural de la narrativa en cuestión. En el caso mediterráneo, la gastronomía, los restos de dictaduras y guerras civiles

en Grecia y España, pero también el sentido del humor y las relaciones sociales y familiares revelan ese carácter cultural. En el otro polo, las inquietudes existencialistas, la soledad, el aislamiento, el pesimismo, la falta de luz y la inclemencia del tiempo señalan la procedencia nórdica de la novela negra. No es casual la elección de un autor nórdico y otro mediterráneo para establecer una comparativa. Ambos comparten un fuerte compromiso político y social, además de haber aterrizado en la literatura policiaca tras una dilatada experiencia teatral en un caso y periodística en el otro. Resultaba sumamente tentador analizar los componentes narratológicos del crimen a la luz de las similitudes y divergencias entre una latitud inundada por la luz del Mediterráneo frente a otra cubierta por la nieve y la oscuridad invernales.

Para los capítulos de análisis, la elección ha recaído en una novela por autor para cada uno de los capítulos. Naturalmente esta decisión impone un posible límite analítico al centrarse en seis novelas en lugar de utilizar las series completas. Sin embargo, se ha optado por esta metodología de análisis para permitir una mayor concretización en el estudio y no un carácter generalista que hubiese impuesto el uso de las series completas, al abarcar numerosas tramas. La metodología, por tanto, se basa en el recurso a fuentes primarias, tanto las obras de los autores, como sus artículos y/o entrevistas, y en fuentes secundarias, mayoritariamente obras teóricas, crítica textual, pero también periodísticas. A este respecto, cabe señalar que una de las grandes dificultades encontradas durante la fase de investigación fue la falta de bibliografía en castellano sobre literatura sueca, narrativa escandinava en general y policiaca en particular. Por tanto, se ha recurrido a las fuentes escritas directamente en sueco cuando ha sido posible, y en caso contrario a las obras escritas en alemán o inglés sobre la materia. Puesto que los estudios de lenguas y literaturas escandinavas tienen un ámbito restringido en España, se ha hecho indispensable consultar lo relativo a Henning Mankell y narrativa policiaca sueca en alemán, noruego, danés y por supuesto, sueco. Afortunadamente, en los últimos años se ha visto un interés creciente por este tipo de narrativa en todo el mundo, lo que ha propiciado la aparición de numerosos estudios académicos también en el mundo anglosajón, además de los trabajos publicados directamente en inglés por académicos suecos, lo que indudablemente ha facilitado el acceso a las fuentes secundarias en este trabajo. En ámbito hispánico, existen pocos trabajos sobre Henning Mankell con excepción del de Alejandro Casadesús Bordoy (2010), que también adopta un enfoque comparatista en sus premisas. Es esperable que el auge de la narrativa escandinava y sueca en particular, gracias a la amplia difusión y

aceptación de la novela negra de estos países en contexto hispánico, se acompañe de un aumento en el interés académico por autores provenientes de esta región.

La otra dificultad ha sido la disparidad en cuanto a número y alcance de los trabajos previos sobre la temática escogida. Mientras que el eje de los espacios literarios del crimen goza de amplia consideración en el mundo académico, otros vértices narratológicos en clave policiaca han sido mucho menos explorados. Es el caso del tiempo y de los personajes aplicados a la novela policiaca. Existen estudios ya clásicos sobre el uso del tiempo narrativo, incluso en clave policiaca, como el de Todorov (1971) sobre las dos historias en el relato policiaco, pero para el fundamento teórico se ha seguido un recorrido de lo general en teoría literaria a lo particular, su aplicación en el campo en cuestión. En el caso del personaje, se ha dedicado mayor interés a las figuras del detective y del criminal, mientras que la víctima ha sido menos explorada. A este respecto, es notable el esfuerzo de Resina (1997) por categorizar cada tipo de personaje de la novela policiaca utilizando la obra de Montalbán, al igual que los postulados de Colmeiro (1994) sobre el rol del detective como mediador entre la realidad y el sujeto. La figura del asesino es la temática sobre la que gira la obra recopilatoria de Martín Escribà y Sánchez Zapatero [eds.] (2008).

Tras este primer capítulo introductorio, el segundo está dedicado a las biografías de Henning Mankell (1948 – 2015) y Manuel Vázquez Montalbán (1939 – 2003), junto a la visión que manifestaron sobre la novela policiaca.

Dado que este trabajo se focaliza en obras de naturaleza policiaca, resulta necesario concretizar a qué nos referimos cuando evocamos este género. Por tanto, el tercer capítulo traza el recorrido del género desde sus inicios, sus distintas variantes y las distintas manifestaciones en Suecia y en España. Puesto que su eclosión se produjo en lengua inglesa mayoritariamente, aunque también en la literatura francesa, se han escogido los contextos británico y estadounidense para caracterizarla.

Los capítulos cuarto, quinto y sexto son el núcleo central de análisis de este trabajo. Cada uno se centra en uno de los tres ejes mencionados anteriormente. El cuarto explora la importancia del espacio en la narrativa policial. Al recordar una vez más, los orígenes urbanos del género y la importancia de la ciudad como escenario privilegiado de las narraciones policiacas negras¹, el análisis del papel desempeñado por el espacio para la articulación de la crítica social era un primer paso obligado. Para el quinto capítulo, la

¹ A este respecto, Colmeiro señala que es en “los ambientes urbanos donde prevalecen la violencia, el crimen y el miedo, su testimonio crítico de la sociedad y su denuncia de los abusos y de la violencia del poder” (1994:213).

categoría escogida es más problemática. El personaje sigue representando un desafío para muchos estudios narratológicos. En el caso de la narrativa policiaca, hay tres categorías de personajes, o más precisamente sus funciones, como son víctima, criminal y detective. El último capítulo de análisis considera el contexto y la crítica sociales a la luz de los tiempos narrativos. Puesto que de por sí una novela policiaca encierra dos tiempos primordiales, la historia del crimen y la historia del relato, se ha utilizado el estudio de Genette principalmente para aplicarlo a las peculiaridades de la novela policiaca. Cada uno de estos capítulos empieza por una pequeña síntesis teórica sobre la cuestión abordada para después dar paso al análisis de dos obras, una por autor y unas conclusiones sobre la relación entre el elemento estructural tratado y su significado dentro de las obras consideradas. Se han seleccionado por tanto dos novelas de los respectivos ciclos Wallander y Carvalho. La elección no ha sido tampoco casual. Para el capítulo dedicado al escenario del crimen, la primera incursión de Mankell en el policiaco era la indicada. Es la presentación de Wallander como detective de la serie venidera, pero también sitúa en el mapa policiaco a la entonces no tan conocida internacionalmente región de Escania. Mankell escoge un escenario rural, pero despojado de las dinámicas del policiaco clásico. Por contra, en el caso de Vázquez Montalbán, todo el ciclo Carvalho guarda una estrecha relación con el espacio y, particularmente, con Barcelona, pero la novela de *Los mares del Sur*, geográficamente evocadora desde el título, sobresale por la representación de la ciudad que transmite. Para el capítulo centrado en los personajes, se ha escogido la primera novela del ciclo Carvalho, *Asesinato en el Comité Central*, en la que el detective aparece sin algunos de sus referentes, como Barcelona, la compañía de su ayudante y peculiar familia y se imbuje en un caso que le enfrenta también a algunos de sus fantasmas. El objetivo era también observar el tratamiento del personaje en un contexto donde carece de los signos característicos que le acompañan en otros episodios de la serie. Por su parte, la elección para este capítulo de una novela de Mankell no resultaba tan obvia, aunque finalmente la opción ha recaído en *La falsa pista*, por contradecir lo establecido anteriormente por Márkaris sobre las novelas policiacas nórdicas y sacar a colación el descubrimiento de Wallander de lo social y políticamente inconcebible. La parábola del fin del tiempo exigía recurrir al último caso del uno y a la aventura del otro para cerrar el análisis. Tanto *El hombre inquieto* como *Milenio Carvalho* introducen muchas peculiaridades respecto al resto de la serie, pero el aroma que destilan a final también se transmite en el tratamiento de los tiempos narrativos y, muchas veces, en las menciones a casos anteriores. Por otra parte, para un capítulo dedicado al tiempo narrativo, resultaba pertinente evaluar el final de los detectives que cierra así la trayectoria de toda la serie policiaca. Como se ha indicado

anteriormente, se ha preferido focalizarse únicamente en una novela por autor para cada apartado en lugar de considerar el conjunto de las series para ganar en una criba de ejemplos más precisa y centrada en el eje analizado. Naturalmente la selección es discutible, y se podrían haber escogido otras obras de los autores para cada uno de los capítulos, pero, dado que forman parte de una serie, donde muchos personajes, pero también escenarios, saltan de novela a novela, las elegidas cumplen con la función de desvelar características extrapolables a otras obras.

Se propone al lector de este trabajo un itinerario a través de espacios, personajes y tiempos para dilucidar en qué manera, en distintos ámbitos nacionales, el texto policiaco se convierte en el pre-texto que da cabida a una crítica social de mayor envergadura, a la que se podría considerar como el auténtico texto.

II. BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

2.1 Henning Mankell

Henning Mankell fue un autor bastante reacio a conceder entrevistas. Sin embargo, las consultadas, concedidas tanto a medios suecos como internacionales, guardan gran parecido entre sí². En efecto, hay ciertos temas caros al autor, como la importancia del teatro, y en particular la tragedia griega, el continente africano y su compromiso político. Algunos periodistas³ quisieron ahondar en su vida personal, su visión de la novela policiaca e incluso su palpable alergia a los medios de comunicación. El éxito de sus novelas policiacas dentro y fuera de Suecia hizo de él un autor que atrajo la atención de los medios de comunicación. Hay una notable excepción, el libro mitad biográfico, mitad entrevista de la periodista danesa Kirsten Jacobsen, cuya edición original data de 2011⁴. Dicha obra recoge un año de charlas entre entrevistado y entrevistadora, y repasa los hitos vitales y la visión literaria y política del autor sueco. El resumen de la vida y obra de Henning Mankell que se presenta a continuación no habría sido posible sin el libro de Jacobsen.

Henning Mankell nació en Estocolmo el 3 de febrero de 1948. El matrimonio de sus padres, Birgitta (nacida Bergström) e Ivar Mankell tuvo tres hijos, la mayor, Helena, Henning y el menor, Gustav. Tras el nacimiento de este último, se divorciaron y el padre se hizo cargo del cuidado de los tres niños, ya que la madre prefirió marcharse y vivir su propia vida. Como refleja el propio escritor, aquello era un hecho inusual en la Suecia de la época:

»Ich wurde in Stockholm geboren, aber die komplizierte und unglückliche Ehe meiner Eltern stellte meinen Vater vor die Aufgabe, die Erziehung alleine zu übernehmen. Das war durchaus ungewöhnlich im Schweden der Fünfzigerjahre, zumal in einer Position wie der seinen, aber meine Mutter hatte uns verlassen« (en Jacobsen, 2015:23).

[Nací en Estocolmo, pero el complicado e infeliz matrimonio de mis padres hizo que mi padre tuviera que hacerse cargo en solitario de la crianza de los hijos. Un hecho insólito en la Suecia de los cincuenta, estar en una situación como la suya, pero mi madre nos había abandonado.]

A pesar de que las disquisiciones freudianas se alejan del propósito de este trabajo, resulta interesante reseñar la importancia que tuvo la ausencia de la madre para entender su personalidad y su obra literaria. Según su amigo y cofundador de la editorial Leopard Förlag en 2001, Dan Israel:

² Una selección de las entrevistas realizadas al autor figura en la bibliografía.

³ Ver por ejemplo la realizada por Tomas Larsson (2012) para *ÖP*, referenciada en la bibliografía.

⁴ Se ha tenido acceso a la obra tanto en su idioma original como a la traducción alemana de la misma. Los datos de ambas ediciones figuran en la bibliografía.

»Ich glaube, dass der Schlüssel zu Hennings Werk und Persönlichkeit in dem Punkt zu suchen ist, wo seine Mutter die Familie verlassen hat. Als sie ihn verlassen hat! Viele seiner Bücher handeln genau davon: Nur nicht die Kontrolle verlieren, nur nicht kampfflos aufgeben. Und vielleicht handeln sie auch von der Furcht vor engeren Beziehungen« (en Jacobsen, 2015:329).

[Me parece que la clave para entender la obra y la personalidad de Henning hay que buscarla en la madre que abandona a su familia. ¡Como si le hubiera abandonado [únicamente] a él! De hecho muchos de sus libros tratan sobre no perder el control, no darse por vencido sin antes haber luchado. Y tal vez también traten sobre el temor a entablar relaciones muy profundas.]

Según el propio Mankell⁵, criarse sin madre no ha marcado toda su obra y su vida, debido a la atención que le dispensó su padre y a la presencia de su abuela, de un ama de llaves y de sus hermanos en la casa. Sin embargo, el autor sí que se ve a sí mismo como un “niño solitario”⁶ (en Jacobsen, 2011:79), una característica que le acompañará durante toda su existencia. Su última esposa, Eva Bergman cuenta que tras casarse con él, llegó a pensar “dass ich einen Troll geheiratet habe” (en Jacobsen, 2015:257) [que me había casado con un troll], por la gran dualidad que anida en él, “Henning ist ein Mensch, der ein großes Licht in sich trägt, gleichzeitig aber auch eine große Dunkelheit. Es ist sicherlich nicht einfach, ein solcher Mensch zu sein” (en Jacobsen, 2015:257) [Henning es una persona, en cuyo interior yace una enorme luz, pero también una gran oscuridad. Seguramente no resulta fácil ser alguien así.]

Ivar Mankell, jurista de profesión, obtiene el cargo de juez en el municipio de Sveg, al norte de Suecia, y hasta allí se muda con sus tres hijos en 1950. Por entonces, Henning contaba apenas 2 años. La pequeña población de Sveg es donde discurre su infancia, la etapa que, como suele ser recurrente en muchos artistas, marcaría su carácter. El autor lo resume con la siguiente afirmación: “Wie du weißt, betone ich immer, dass der wahre künstler im Kind zu finden ist” (en Jacobsen, 2015:81) [Como sabes y lo digo siempre, al verdadero artista hay que buscarlo en el niño que fue]. De este periodo, destacan además sus lecturas preferidas, que resultan ser *Robinson Crusoe* de Jonathan Swift y *El viejo y el mar* de Hemingway. Sus primeros intereses literarios reflejan un deseo, por otra parte nada infrecuente, de conocer mundo. Henning Mankell tendrá la oportunidad de llevarlo a cabo. Sobre la novela de Defoe, el autor apreció especialmente el modo en que está narrada, que consigue que el lector se imbuya en la trama:

⁵ El capítulo sobre la madre desaparecida se encuentra en Jacobsen (2015: 77-86) y en él se aprecia que el hijo reprocha a la madre que no asumiera sus responsabilidades, sin embargo, también destaca el enorme afecto que le unió a su padre y que en su infancia tuvo más importancia que el abandono de su progenitora.

⁶ En la versión alemana del libro de Jacobsen, el autor dice de sí mismo ser “*ein einsames Kind*” (en Jacobsen, 2015:76), que en el original danés aparece como “*et ensomt barn*” (en Jacobsen, 2011:79). Este adjetivo tanto en alemán como en danés tiene un doble significado de solo y solitario, es decir, la condición y la elección aparecen intrínsecamente implicadas la una en la otra.

Robinson Crusoe is the best novel being ever, ever written. Because of a simple reason, Robinson is not alone before Friday comes. He is alone on the island with the reader. And that's important. You are on that island with Robinson, you are helping him out. That's a genius' way of telling a story. I cannot think of a plot better than that.⁷

Respecto a su madre, únicamente llegaría a conocerla a los quince años. Ella volvió a casarse y tuvo una hija de este segundo matrimonio. La madre de Mankell falleció cuando él contaba veinte años.

La profesión del padre, juez, despierta en el futuro escritor el interés por los procesos judiciales, cuyo funcionamiento se encontrará reflejado en la serie Wallander. El contacto con el desempeño profesional de su progenitor es físicamente cercano, puesto que la familia vive en el piso superior del tribunal donde el padre instruye las causas. Por otra parte, el traslado a una localidad pequeña en lugar de la gran urbe parece la única opción posible que tuvo el padre de conciliar su vida profesional y personal a tenor de lo expresado por su hijo:

»Mein Vater war Richter, also Teil der höchsten juristischen Instanz. Um unser Leben erträglicher zu machen, hat er sich nach Sveg versetzen lassen, in einen kleinen Ort, von dem er wohl meinte, dort Familie und Beruf besser unter einen Hut bringen zu können. Das war für ihn ein schwiegender Beschluss, denn damit verließ er alles, was er kannte, liebte und was ihn interessierte, unter anderem die Welt der Musik. Aber die Entscheidung war natürlich richtig. In einer kleinen Stadt war es leichter, den Alltag als alleinerziehender Vater zu bewältigen« (en Jacobsen, 2015:23).

[Mi padre era juez, es decir estaba en lo alto de la jurisprudencia. Y para hacer nuestra vida llevadera, solicitó una plaza en Sveg, en una pequeña localidad, donde poder conciliar ocuparse de su familia con su profesión. Para él, fue una decisión difícil, ya que tuvo que abandonar todo lo que hasta entonces conocía, interesaba y amaba, especialmente en lo referente a la música. Pero fue una decisión acertada. En una pequeña ciudad era más sencillo ejercer como padre en solitario.]

Posteriormente la familia se trasladaría al sur del país, concretamente a Borås. Sin embargo, Henning a los 16 años decide emprender su propio camino, abandona el instituto y se enrola en un navío mercante para colmar sus ansias de ver mundo, proyecto para el que contó con el apoyo paterno. Según él, aquello fue "eine gute Universität, denn ich lernte, selbständig klarzukommen" (en Jacobsen, 2015:99) [una buena universidad, ya que aprendí a desenvolverme por mí mismo]. También viaja a París, donde parece seguir los pasos de Hemingway en *París era una fiesta* y se encuentra sin un franco en el bolsillo. Posteriormente consigue regresar a Suecia y es entonces, con un Mankell apenas salido de la adolescencia, cuando empieza a desarrollar uno de los vectores de su vida literaria y profesional, el teatro. Su primera pieza teatral la escribió con apenas 18 años y tras su

⁷ Minuto 8.57 de la entrevista concedida a *Louisiana Channel* del Louisiana Museum of Modern Art en Humlebæk (Dinamarca). Consultar bibliografía.

regreso, empieza a trabajar en dirección escénica en los teatros de Estocolmo. Sin embargo se traslada a Oslo, tras los pasos de una novia noruega, donde no tarda en entablar contacto con gente del medio y en volver a dirigir. Su concepción de la escritura va a estar ampliamente influenciada por el teatro, tanto en la forma como en el propósito. Primero por la diferencia entre novela y obra teatral. De hecho, las piezas teatrales las escribe a mano en papel y las novelas, a ordenador. Pero el papel de la oralidad también desempeña un rol importante, mientras que es fundamental el carácter de representación para la obra teatral, la novela va a ser leída. El mensaje se transmite en una por la escenificación y en otra, sólo mediante la palabra escrita. Mankell destaca a menudo el rol de la tragedia griega y el drama shakespeariano, especialmente *Hamlet*, en su propio acercamiento a la novela policiaca. En este sentido, el teatro para los antiguos griegos supone la escenificación de los problemas de la *polis*, es decir, tiene su carácter de rito social, de generación de ideas y su transmisión al conjunto de la población. Gran parte de la concepción sobre novela policiaca que nos ha dejado Mankell va a hacer referencia a este elemento de carácter social de la tragedia griega. Mankell se dirige al lector y pregunta qué está pasando en Suecia y en el mundo; de este modo, la novela policiaca actúa como medio para interrogarse sobre esa problemática.

Volviendo a la cronología del autor, durante su etapa noruega, escribe y dirige para el teatro, pero también realiza su primera incursión en la narrativa, con la novela *Bergsprängaren*⁸. Su interés por la temática social resulta obvia desde los inicios, ya desde entonces el autor ha tomado contacto con grupos de izquierda, de corte maoísta, pero si algo va a perdurar en Mankell es su compromiso con su propia manera de ver la sociedad, la injusticia y la crítica a las políticas socialdemócratas fallidas. También su tenacidad y constancia en el trabajo y una voluntad analítica, algo que encontraremos en la serie Wallander, ya que si por algo se distingue su detective protagonista es por su tenacidad en intentar averiguar y comprender lo sucedido. Pero la década de los 70 marcará a Henning Mankell en otros muchos aspectos; de regreso a Suecia seguirá escribiendo novelas y publicando, conocerá a Dan Israel con quien posteriormente fundará Leopard Förlag, su editorial, que además realizará una importante labor en traducir y editar en Suecia a autores africanos⁹. Pero es en 1971 cuando pisará por primera vez territorio africano, concretamente Guinea-Bissau, y la relación con este continente perdurará durante los

⁸ No existe versión española. El título se podría traducir como “El dinamitero”, cuya trama tiene un fuerte contenido social, al tratar sobre los problemas en el sector minero.

⁹ La lista de autores publicados por la editorial se puede consultar en línea en <http://www.leopardforlag.se/forfattare> [Última consulta: 25-04-2016]

siguientes cuarenta años. Durante esa década, Mankell y su primera mujer, comadrona de profesión, se instalan tres años en una pequeña aldea al norte de Zambia. Visita otros países africanos, mientras reside parte del año en Noruega y posteriormente en Suecia. Viaja a Mozambique en 1986; el país está sumido en una guerra civil que durará hasta 1992, pero Mankell se hace cargo de la dirección junto a Manuela Soeiro del Teatro Avenida en Maputo. Desde entonces pasará seis meses del año en Mozambique y seis meses en Suecia, cerca de Gotemburgo, en el sur del país. Pero antes de esto, en 1980 nació su único hijo, Jon, que crecerá junto a su madre. Jon también desempeñará una labor mediática en la difusión de la serie Wallander, al ser el productor de una de las series audiovisuales que se han hecho sobre los casos del inspector creado por su padre. Henning Mankell contrajo matrimonio tres veces, la última en 1998 con la hija de Ingmar Bergman, Eva, directora teatral. África, además, contribuyó a que desarrollase un enfoque alejado del eurocentrismo, rasgo que se refleja asimismo en su serie policiaca y en el resto de su narrativa. Nos encontramos ante un autor prolífico, que escribe numerosas obras de teatro, narrativa de muy diversa índole y en parte ambientada o de temática africana, género negro y literatura juvenil. Sobre su relación con África, el autor afirma:

Seit meiner ersten Reise und in den darauffolgenden zehn Jahren bin ich wohl mindestens jedes zweite Jahr, abhängig davon, wie ich es finanzieren konnte, in Afrika gewesen. Ich war jung zu der Zeit, versuchte meinen Platz im Leben zu finden und wollte schreiben. [...] Vierzig Jahre ist es nun her, seit ich zum ersten Mal in Afrika war, und fünfundzwanzig Jahre, seit ich nach Mosambik kam. Das ist eine lange Zeit, und ich habe viel erlebt, im Guten wie im Schlechten. Ich kenne die Straßen, ich kenne die Menschen, und das ist es, was mir das Gefühl gibt, zu Hause zu sein. (en Jacobsen, 2015:139 – 140)

[Desde mi primer viaje y en los siguientes diez años, al menos cada dos años dependía de cómo poder financiar mis estancias en África. Entonces era joven, buscaba mi lugar en el mundo y quería escribir. [...] Han pasado cuarenta años desde la primera vez que estuve en África y veinticinco desde que llegué a Mozambique. Es mucho tiempo y he vivido muchas cosas, buenas y malas. Conozco las calles, conozco a la gente y eso me produce la sensación de estar en casa.]

Pero vivir parte del año en Mozambique también le sirvió para explorar la relación con el otro, con la identidad europea, con la interrelación de Europa con otras realidades tanto a nivel personal como en sus novelas y el *otro* no parece tan distante como en un principio pudiera creerse, de hecho en una entrevista con Rosa Mora¹⁰, el autor declara:

Estoy dividido entre África y Europa, y con el tiempo me he dado cuenta de lo muy cercanos que estamos. Fui a Mozambique hace 30 años en busca de diferencias y sólo he encontrado similitudes (2005).

¹⁰ Entrevista realizada por Rosa Mora para *El País* y publicada en edición impresa el 25 de mayo de 2005. Consultar bibliografía.

El tema de la construcción de la identidad nacional y su evolución es un eje que explorará en parte de la serie Wallander¹¹. Sus vivencias africanas le han aportado la capacidad de alejarse del eurocentrismo, aunque Mankell no reniega de su propia identidad: »Ich bin als Schwede geboren und ich werde als Schwede sterben, auch wenn ich für den Rest meines Lebens in Maputo leben würde. Das hat viel mit der Sprache zu tun.« (en Jacobsen, 2015:302). [He nacido sueco y moriré sueco, incluso aunque viviera el resto de mi vida en Maputo. Esto tiene mucho que ver con el idioma].

Por otra parte, es importante reseñar el compromiso político y humanitario del autor, que empezó a gozar de medios económicos considerables tras el éxito de la serie Wallander, pero no abandonó los proyectos humanitarios en África. Un ejemplo de ello es su donación para la aldea infantil de Chimoio (Mozambique), tal y como narra en Jacobsen (2011, 2015). Tampoco dejó a un lado su visión política. Su compromiso hizo que participase en la flotilla a Gaza en 2010 para protestar por la situación de la franja y ofreció su testimonio del trato recibido por parte de las autoridades israelíes¹².

También es relevante tener en cuenta la visión sobre el intelectual y la concepción del artista que expresa el autor. En una entrevista concedida¹³ al Louisiana Museum of Modern Art en Humlebæk (Dinamarca) a través de su canal *Louisiana Channel*, el autor explica que la contemplación de las obras de Velázquez y de Goya en el Museo del Prado le lleva a adentrarse en dos universos diferentes, y, por tanto, la función básica de un buen artista es: “A good artist tells you a story of life. Another artist tells you another story. A bad artist doesn’t tell you anything.”¹⁴ A esta perspectiva se añade su visión del intelectual, de persona comprometida e inmersa en el mundo en el que vive. En este sentido, el intelectual no puede ser un sujeto pasivo de la sociedad, además de observar, tiene la tarea de mostrar lo que ve; su contribución social queda expresada mediante esa narración que hace de la realidad que le rodea:

As a writer I’m an intellectual, and as I’m an intellectual my responsibility is to react on a way to what I see on society. That’s the role of an intellectual, at least if you have the idea of a radical intellectual. To me it goes back to the Enlightenment times, Diderot and Voltaire and the role of the intellectual.¹⁵

¹¹ Ver el estudio de Bergman (2014:51 – 67) sobre las relaciones entre los suecos y el *otro* en Henning Mankell.

¹² Las referencias periodísticas pueden consultarse en la bibliografía.

¹³ Ver bibliografía. En dicha entrevista se encuentran muchos puntos desarrollados en el libro de Jacobsen (2011, 2015) tanto sobre su entorno familiar como su visión de la sociedad y la literatura.

¹⁴ Minuto 8.44 de la mencionada entrevista.

¹⁵ Minuto 11.44 de la citada entrevista.

Su aproximación al oficio de escritor viene marcada por estos ejes fundamentales: promotor de conciencia social y contar historias, así lo refiere en una entrevista con el programa de la televisión francesa France 5, *La Grande Librairie*¹⁶:

Et je crois qu'en tant qu'intellectuel, comme Camus, Sartre, Simone de Beauvoir également, vous avez la responsabilité de faire naître des débats dans la société. Cela combiné à la mission première qu'a l'auteur de raconter des histoires définit pleinement le rôle de l'écrivain.¹⁷

La vida de Henning Mankell dio un terrible vuelco entre finales de 2013 y principios de 2014. En enero de 2014¹⁸ anunció que padecía cáncer de pulmón con metástasis¹⁹ y escribió una serie de artículos sobre vivir con la enfermedad y el duelo ante la propia muerte²⁰. Falleció el 5 de octubre de 2015 en Gotemburgo (Suecia).

La producción literaria de Henning Mankell alternará obras de teatro, narrativa general, juvenil y novelas policiacas, integradas en la serie Wallander como independientes²¹. En total, cuarenta y cinco novelas publicadas en sueco y unas cuarenta obras teatrales (Bergman, 2014:54).

La serie Wallander empieza a editarse en Suecia en 1991 con el primer episodio *Mördare utan ansikte* [Asesinos sin rostro, 2001], al que seguirán *Hundarna i Riga* (1992) [Los perros de Riga, 2002], *Den vita lejoninnan* (1993) [La leona blanca, 2003], *Mannen som log* (1994) [El hombre sonriente, 2003], *Villospår* (1995) [La falsa pista, 2001], *Den femte kvinnan* (1995) [La quinta mujer, 2000], *Steget efter* (1996) [Pisando los talones, 2004], *Brandvägg* (1998) [Cortafuegos, 2004], el libro de relatos cortos sobre Wallander *Pyramiden* (1999) [La pirámide, 2005], *Den orolige mannen* (2009) [El hombre inquieto, 2009] y por último el relato *Handen* (2013) [Huesos en el jardín, 2013]. Como se puede ver, las novelas de la serie Wallander no se tradujeron cronológicamente, sino que la publicación de *La quinta mujer* en el año 2000 es la que permitió dar a conocer a Mankell al público de habla hispana. La difusión de su narrativa policiaca y la popularidad de su

¹⁶ Entrevista del programa *La Grande Librairie* (Emission spéciale Lettres nordiques). Ver bibliografía

¹⁷ Minuto 10.29 de la anteriormente mencionada entrevista a la televisión francesa.

¹⁸ La noticia apareció en la prensa sueca el 29 de enero de 2014, tanto en medios suecos como internacionales. Consultar bibliografía.

¹⁹ El propio autor, además de presentar su libro de *Kvicksand* [Arenas movedizas], contó también la reacción de “catástrofe” que experimentó al conocer el diagnóstico en el programa de la televisión sueca TV4 *Malou efter tio* en marzo de 2014. Ver bibliografía.

²⁰ Publicados en sueco por el *Göteborgs-Posten*, también se encuentra en el libro de Mankell, *Arenas movedizas*, (2015:29 – 33). En inglés, los publicó *The Guardian*. Ver bibliografía.

²¹ La lista completa puede consultarse en la bibliografía.

serie Wallander son notables a nivel mundial, ya que ha sido traducida a más de cuarenta idiomas y se han vendido más de cuarenta millones de ejemplares en todo el mundo²².

Las novelas policiacas no incluidas en esta serie son *Danslärarens återkomst* (2000) [*El retorno del profesor de baile*, 2005], donde ahonda en los sentimientos pronazis y la supuesta neutralidad de Suecia durante la Segunda Guerra Mundial; *Innan frosten* (2002) [*Antes de que hiele*, 2006], en el que la protagonista es Linda Wallander que, siguiendo los pasos de su padre, se ha convertido en policía; esta novela hacía presagiar una nueva serie policiaca, sin embargo, Mankell decidió no continuarla; *Kennedys hjärna* (2005) [*El cerebro de Kennedy*, 2006], donde parte de la acción se sitúa en Mozambique, como símbolo de un continente devastado por el sida y en el que las farmacéuticas utilizan a sus habitantes como cobayas para la experimentación médica; y por último *Kinesen* (2008) [*El Chino*, 2008] mediante el cual el autor explora una nueva forma de colonización de África por parte de China.

Entre sus novelas no policiacas y relatos, se han traducido al español *Daisy Sisters* (1982) [*Daisy Sisters*, 2011], *Leopardens öga* (1990) [*El ojo del leopardo*, 2010], *Comédia infantil* (1995) [*Comedia infantil*, 2002], *Vindens son* (2000) [*El hijo del viento*, 2009], *Tea-Bag* (2001) [*Tea-Bag*, 2010], *Jag dör, men minnet lever* (2003) [*Moriré, pero mi memoria sobrevivirá*, 2008], *Djup* (2004) [*Profundidades*, 2007], *Italienska skor* (2006) [*Zapatos italianos*, 2007], *Minnet av en smutsig ängel* (2011) [*Un ángel impuro*, 2012], *Kvicksand* (2014) [*Arenas movedizas*, 2015] y *Svenska gummistövlar* (2015) [*Botas de lluvia suecas*, 2016].

La Academia sueca de novela policiaca²³ le distinguió dos veces con el premio a la mejor novela policiaca escrita originalmente en sueco, en 1991 por *Asesinos sin rostro* y en 1995 por *Cortafuegos*. Además, Henning Mankell fue merecedor del premio Pepe Carvalho de novela negra en 2007²⁴.

²² Las cifras pueden consultarse en Bergman (2014) y en el artículo disponible en <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2054&artikel=6271591> [Última consulta: 28-04-2016]

²³ *Svenska Deckarakademin* [Academia sueca de novela policiaca] concede dos tipos de premios anualmente, uno a la mejor novela policiaca escrita en sueco y otro, el Martin Beck, a la mejor novela sueca traducida al sueco.

²⁴ La nota de prensa se encuentra disponible en <http://www.bcn.cat/cultura/docs/icubinforma433.pdf> [Última consulta: 28-04-2016]

La novela policiaca según Henning Mankell

Al contrario que una gran parte de los autores policíacos (Chandler, Giardinelli, P.D. James, entre otros), Henning Mankell no ha desarrollado su visión del género negro en ninguna obra ensayística, pero sí que se puede extraer de algunas de sus declaraciones.

Antes de ahondar sobre su visión del género, es interesante conocer su principal fuente de inspiración para la escritura: tragedia clásica griega. En Jacobsen (2015: 209) encontramos la siguiente afirmación del autor:

Mankell: »Meine Quellen der Inspiration sind viele, viele Jahre alt, Tausende von Jahren. Nehmen wir das griechische antike Drama – ein Stück wie *Medea*! Eine Frau wird verstoßen, und sie ermordet ihre Kinder und ihren Mann aus Eifersucht. Als Rache. Wenn das keine Kriminalgeschichte ist, dann weiß ich nicht, was eine Kriminalgeschichte sein soll. [...] Der Unterschied zwischen der Antike und der Jetztzeit ist, dass es damals keine moderne Polizeibehörde gab. Sie hatten andere Methoden, ein Verbrechen aufzuklären und Verbrecher zu strafen. Aber ich kann euch versichern, hätte im antiken Griechenland eine Polizeibehörde existiert, wäre im griechischen Drama auch ein Kommissar aufgetreten; denn es geht schließlich darum, das Verbrechen und die gesellschaftlichen Widersprüche und Brüche anzuprangern.

[Mankell: “Mis fuentes de inspiración son muy, muy antiguas, tienen miles de años de antigüedad. Tomemos por ejemplo el teatro griego antiguo, una pieza como *Medea*. Una mujer es repudiada y por celos decide matar al esposo y a los hijos. Por ira. Si esto no es una historia policiaca, entonces no sé qué es lo que debería ser una historia policiaca. [...] La diferencia entre la Antigüedad y la actualidad es que entonces no existían los cuerpos de policía modernos. Tenían otros métodos para elucidar un crimen y castigar al culpable. Pero os puedo asegurar que si en la antigua Grecia hubiera existido un cuerpo de policía, en la tragedia griega nos hubiéramos encontrado a un comisario en el escenario; porque después de todo se trata de denunciar el delito, y las demandas y roturas sociales.”]

La comparación que hace aquí Mankell con la tragedia griega, además de subrayar que las referencias primarias del autor giran en torno al teatro, nos permite establecer varios puentes con la novela policiaca. Para Mankell, lo policial, como el drama clásico, sirve de vector para escenificar un crimen o denunciar los males sociales, la transposición de la realidad al escenario. No hay que olvidar que la novela policiaca en su vertiente negra tendrá una gran tendencia a aproximarse lo más posible a la realidad circundante, se podría hablar de su rol de “ficcionalizar” la realidad. Así una de las funciones del teatro griego clásico se puede equiparar, a juicio de Mankell, a la de la novela negra en la actualidad.

Mankell añade un detalle importante, en la Grecia antigua no había policía, los delitos se dirimían de otra manera, de hecho la palabra policía deriva de *polis*, es decir, los delitos eran asunto comunitario, en la práctica había un fuerte componente estatal. La noción moderna de policía como cuerpo encargado de garantizar el respeto de la ley, garantizar la seguridad y encargarse de encontrar a aquellos que infringen las leyes surge con la

Ilustración, y no es de extrañar que se propicie precisamente en un periodo en que también surge la noción de derechos humanos. Pero sin alejarnos de la literatura, en la novela policiaca, el investigador puede estar dentro de las fuerzas sociales, es decir, pertenecer a cuerpos de seguridad del Estado o estar completamente desligado de ellos y actuar por cuenta propia o de un cliente. En la novela policiaca típicamente los puntos de vista²⁵, que también pueden asimilarse al hilo conductor con el cual se va desgranando la investigación, son el del detective, el del criminal o el de la víctima. En este punto, la novelística policial de Mankell se cimenta en su protagonista, Kurt Wallander, policía de una pequeña localidad en Suecia. Pero el comentario de Mankell también nos deja entrever que lo que se ve en escena es reflejo fiel de la realidad. Esto también es fundamental para entender por qué emplea un policía para sus narraciones, en las que las fuerzas de seguridad son las garantes del mantenimiento de la famosa ley y orden²⁶. Mankell declara: “to look about contradictions in society, that is what interests me”²⁷. Y mediante la comparación con su principal fuente de inspiración, la tragedia clásica griega, se pueden extraer algunos de los mecanismos empleados en sus novelas policíacas: la escenificación de la problemática política y social, la translación de la realidad a la ficción e incluso la advertencia a sus lectores de lo que está aconteciendo, como el rol del teatro clásico para los ciudadanos griegos. Su otra fuente de inspiración²⁸ para la literatura policiaca es Sherlock Holmes y nuevamente por retratar la sociedad británica de su época²⁹, considera que “I do not see any difference between writing crime fiction or another novel”³⁰. Para el autor sueco, “Crime fiction is one of the oldest literary genres that exists. It’s not invented by Edgar Allan Poe, but [it’s] much older.”³¹ Y tomando por ejemplo su propia serie policiaca declara: “Le roman policier, il faut avant tout se rappeler que c’est un des genres les plus anciens de la littérature. Il n’a pas été inventé par Edgar Allan Poe. Ce genre littéraire utilise le crime comme un prisme pour examiner la société. Les contradictions à l’œuvre dans la société. Voilà la tradition qui m’intéresse et aussi ce que j’essaie de faire dans ma série Wallander. Parler de la société telle qu’elle se reflète dans le miroir du crime. C’est mon style et aussi mon ambition.”³² Su visión del personaje de Kurt

²⁵ Ver Giardinelli, Mempo (2013).

²⁶ A este respecto, también veremos la crítica que hace el propio Mankell del deterioro, del cambio que se está produciendo en los cuerpos de seguridad y de la justicia.

²⁷ Minuto 0.49 de la previamente citada entrevista de Louisiana Channel. Las citas en inglés proceden de dicha entrevista.

²⁸ Minuto 1.16 de la citada entrevista.

²⁹ Minuto 1.23 de la citada entrevista.

³⁰ Minuto 1.23 de la citada entrevista.

³¹ Minuto 1.31 de la citada entrevista.

³² Minuto 5.29 de la citada entrevista del programa *La Grande Librairie (Emission spéciale Lettres nordiques)*.

Wallander deja claro que es una instrumentalización del fenómeno clave en su serie: la observación del cambio social que se está produciendo. Ahonda en esta línea a través de sus siguientes afirmaciones: “Je voulais montrer un homme qui change en permanence”³³, que se unen a su visión de lo que debe ser un policía: “Parque ce qu’il a compris qu’il est très difficile d’être un bon officiel de police. La seule façon d’être un bon policier c’est de comprendre ce qu’il passe dans la société et d’en suivre les changements.”³⁴

Pero no olvidemos el factor que desencadenó su cultivo del género. De hecho sucedió que el autor, tras un periodo largo en África, se encontró en 1990 con una sociedad sueca donde el racismo había crecido “de un modo preocupante.” (Mankell, 2013:163). Fue esa constatación la que inclinó la balanza hacia el género policiaco; no hay que olvidar que un factor importante para el autor fue la capacidad de difusión que tiene este género, aunque por otra parte también se dejó guiar por la ecuación de que “la vía natural sería una intriga policiaca. Sencillamente, porque los actos racistas son, según mi modo de ver las cosas, actos delictivos” (Mankell, 2013:164).

La relación entre examinar la sociedad y escribir una novela policiaca queda patente y lo interesante será proceder a analizar cómo se da este fenómeno en Henning Mankell.

³³ Minuto 6.11 de la citada entrevista francesa.

³⁴ Minuto 7.45 de la citada entrevista francesa.

2.2 Manuel Vázquez Montalbán

Manuel Vázquez Montalbán por su faceta periodística apareció frecuentemente en los medios de comunicación, especialmente en España, por lo que existen numerosas columnas, artículos y entrevistas con el autor. Sin embargo, los libros de Saval (2004), Blanco Chivite (1992), Tyras (2003) y Estrade (2004)³⁵ recogen ampliamente el relato de sus vivencias y andanzas literarias.

Manuel Vázquez Montalbán nació el 14 de junio de 1939 en Barcelona. Hijo de Rosa Montalbán, modista de ideario anarquista nacida en la ciudad condal pero de padres murcianos, y de Evaristo Vázquez, gallego que volvió a la ciudad desde Francia al conocer el próximo nacimiento de su hijo, lo que le valió ser arrestado a su inmediato regreso. A los quince días de nacer, la madre con el bebé a cuestas se encaminó al tribunal donde iba a ser juzgado el padre, para ver si el niño conseguía ablandar de algún modo a los jueces franquistas. El fiscal pedía pena de muerte para el padre, pero fue condenado a veinte años de prisión, de la que salió tras cumplir cinco, gracias a un indulto. Manuel Vázquez Montalbán pudo conocer finalmente a su padre en 1944.

La infancia del futuro escritor transcurrió en el barrio barcelonés del Raval, barrio que entonces como ahora era una mezcla de gentes venidas de distintos lugares (en aquel tiempo de la Península), aquejado por grandes capas de miseria y pobreza, prostitución y familias trabajadoras. Para el autor, el barrio de su infancia además era “una de las primeras síntesis culturales del contacto entre el pueblo catalán y los emigrantes” (en Saval, 2004:40). Se trata de un “barrio vencido” en palabras del autor, en el que reinaba “el silencio, no hablar de lo que había pasado”³⁶ durante la guerra, así la infancia del escritor queda lastrada por “una formación basada en la ocultación”³⁷. Otras características del lugar eran

su altísima densidad de población, la carencia de infraestructuras y el hecho de ser foco receptor de inmigración por los bajos precios, la presencia de pensiones y el hábito de realquilar habitaciones debido al pobre poder adquisitivo de sus habitantes. A esto cabría añadir la alta tasa de analfabetismo. (Saval, 2004:43)

A todo ello, se añade el contexto de la posguerra, una ciudad condicionada por las cartillas de racionamiento, la represión política, el miedo, la falta de trabajo y la constante necesidad e inseguridad. El gran elemento de distracción para los que no pudieran

³⁵ Consultar bibliografía.

³⁶ La mención al “barrio vencido” y esta cita provienen de la entrevista con el autor emitida en el programa de Canal + *Epílogo* de 18 de octubre de 2003, minuto 8.12. Ver bibliografía.

³⁷ Minuto 8.31 de la citada entrevista.

costearse el cine era la radio. De hecho, la cultura popular y el ambiente de posguerra marcarán mucha de la trayectoria novelística del autor.

Manuel Vázquez Montalbán no sólo terminó la enseñanza primaria y secundaria, sino que gracias al tesón de sus padres y al afán de una de sus maestras, accedió a la universidad, concretamente en el curso 1956-57, cuando se matriculó en Filosofía y Letras, rama de Lenguas Románicas, en la Universidad de Barcelona. Era uno de los raros casos del barrio que conseguía llegar allí, como describe Saval:

La universidad era para Manuel Vázquez un mundo nuevo, en el cual no dejaba de sentirse extraño porque su procedencia social era de menor rango que la inmensa mayoría de sus compañeros de clase. (2004:68)

En el siguiente curso, Manuel Vázquez Montalbán compaginaría estos estudios con los de la Escuela de Periodismo, que le terminarían por interesar más. La experiencia universitaria conllevó que el autor se integrase en movimientos antifranquistas y de izquierdas, concretamente en lo que sería después el conocido “Felipe”, el Frente de Liberación Popular, y participaría en distintas asambleas y manifestaciones contra el régimen. Una de ellas le valió su primer paso por comisaría. En ese ambiente, conocerá a su mujer, Anna Sallés. La pareja contrajo matrimonio en 1961, el mismo año en que el autor se afilió al PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña).

Después de finalizar sus estudios de Periodismo, Manuel Vázquez Montalbán se vuelca en una incipiente labor periodística, que no abandonará en el curso de su vida, a pesar de las vicisitudes durante el régimen. Ya desde sus primeros artículos encontramos algunos de sus ejes esenciales en torno a los cuales girará toda su obra como son “la recuperación de la memoria histórica colectiva, el énfasis en la cultura popular” (Saval, 2004:76) y “el protagonismo de la ciudad de Barcelona como ente social vivo y cambiante (Saval, 2004:80)”. Sin embargo, la situación del joven periodista no era fácil, por un lado no dejaba de ir a manifestaciones ligadas al entorno universitario y contra el régimen, por otro sufría presiones en el periódico en el que publicaba para afiliarse al Movimiento nacional, algo a lo que se negó. Como la califica Manuel Blanco Chivite: “La situación se hizo insostenible. Sospechas y presiones en el trabajo y susceptibilidades en el partido” (1992:117). Tal situación desembocó por un lado en la rescisión de su contrato con el periódico *Solidaridad Nacional* por su negativa a afiliarse, es decir, se encontró sin trabajo y tanto él como su mujer malvivieron dando clases particulares. Pero, además, acudía a manifestaciones en apoyo de la huelga minera iniciada en Asturias, lo que le llevó de nuevo a comisaría en 1962 y, esta vez, fue condenado a cuatro años de prisión. Aunque

cumplió un año y medio de encarcelamiento, concretamente en la prisión de Lérida, su paso por las rejas tuvo bastantes componentes importantes para su producción literaria; por un lado allí fue donde escribió *Informe sobre la información* que se publicaría tras su salida y sus libros de poemas (publicados más tarde) *Una educación sentimental*, *Movimientos sin éxito* y parte de *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, por otro, conoció muchas causas penales y situaciones de las que se nutriría después para la serie Carvalho, además de a un preso común apodado Biscuter, cuyo apodo recuperaría para el compañero de su detective en sus novelas. Como afirma el autor a Quim Aranda: “Mi experiencia de la prisión está llena de anécdotas [...]. De hecho ya he explicado algunas a través de Carvalho o de *El estrangulador*” (Aranda en Saval, 2004:93). Podemos afirmar que su contacto con los procesos judiciales fue muy directo, ya que conoció detención y encarcelamiento, lo que ciertamente no le debió hacer apreciar en exceso el trabajo de la Justicia de entonces. No cumplió íntegra su pena, gracias a un indulto. Pero la salida de la cárcel no le iba a resultar fácil, dada la dificultad para encontrar trabajo como periodista. Vázquez Montalbán recuerda sobre esta época: “[la] sensación de infrutilización, de infravaloración, de tener que dedicarme a los más diversos oficios de la escritura para poder sobrevivir”³⁸. Sus estudios de Filosofía y Letras los pudo finalizar después de la rescisión de la condena, durante el curso 1964-1965 y justo después nacería su único hijo, Daniel. Vázquez Montalbán no se niega a prestar su pluma al servicio de los medios más diversos para poder subsistir. Por intermediación de Joaquín Marco, acepta entonces trabajar para el negocio de las enciclopedias e incluso colaboraría con una revista de decoración. José Agustín Goytisolo le rescata para el semanal *Siglo 20*, en el que escribe sobre política internacional. Eran tiempos de censura y la ley de prensa actuó contra el semanario que no tuvo más remedio que echar el cierre. De nuevo, sin trabajo, pero no sin aliento, ya que tras este cierre, acaba colaborando con una publicación que le reportaría grandes satisfacciones, *Triunfo*, en la que colaborarían otros intelectuales de cariz antifranquista, como Eduardo Haro Tecglen. También empieza a impartir docencia de Historia de la Comunicación en la Escuela de Periodismo de Barcelona y con posterioridad pasaría a impartir esas clases en la Universitat Autònoma de Barcelona. Vázquez Montalbán empieza a sobresalir en la escala periodística y de entonces data su *Crónica sentimental de España*, recorrido por la miseria de la posguerra, los cincuenta y el inicio del auge consumista que se atisbaba en los sesenta. En ella, se aprecian sus elementos clave, “la recuperación de la conciencia colectiva desde la memoria popular, convirtiéndola en instrumento crítico” (Saval, 2004:102).

³⁸ Minuto 22.28 de la citada entrevista.

Vázquez Montalbán entró en el mundo literario a través de su faceta más desconocida, la de poeta, que se puede ver como fiel reflejo y síntesis de toda la temática desarrollada en su obra narrativa. En 1970 algunos de sus poemas aparecieron en la antología de Josep Maria Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* y como señala en el prólogo a *Memoria y deseo*, antología que recoge la obra poética de Montalbán, “la indagación sobre su poesía es imprescindible para la comprensión del universo simbólico del autor, de su sentido ético, de su coherente, estólida y escéptica concepción del mundo” (Castellet, 2000:16). Muchos de los referentes literarios del autor van a ser de hecho poetas, desde T.S. Eliot a Cesare Pavese, pasando por Gil de Biedma y Antonio Machado; en narrativa, se decanta por Juan Marsé, “la novela italiana de posguerra, Pavese, Pratolini, ese realismo social, casi socialista, que es una magnífica literatura de resistencia (Vázquez Montalbán en Tyras, 2003:13), pero también “Fitzgerald y Hemingway, la *beat generation*, la generación perdida americana, y a los existencialistas franceses, Sartre, Camus” (ídem).

Sin embargo, la década de los sesenta le va a dar a conocer en el ámbito de la narrativa; su primera obra en este campo se publica en 1969, se titula *Recordando a Dardé y otros relatos*. Los setenta se caracterizan por la inmersión de Vázquez Montalbán en lo que llamó escritura subnormal, un estilo experimental que exploró con *Manifiesto Subnormal* primero en 1970 y *Yo maté a Kennedy* en 1972. Sin ser propiamente una novela policiaca, esta última es reseñable por ser la primera aparición de Carvalho en la novelística del autor. Como mantiene Manuel Blanco Chivite (1992), el personaje mantiene paralelismos con el autor, de origen gallego (como el padre del autor), tiene un pasado de lucha contra el régimen, emigra a Estados Unidos, donde es agente de la CIA para acabar retornando a la Barcelona de los setenta. Recuperaría al personaje en 1974 para la primera entrega policiaca de la serie Carvalho, *Tatuaje*. Vázquez Montablán afirma haber “leído mucho a los novelistas negros, los grandes fundadores de esa literatura, Hammet[t], Chandler, Himes y Thompson” (en Tyras, 2003:13), pero a pesar de que como veremos más adelante el autor pueda discrepar sobre la catalogación como novela negra, probablemente el éxito de su serie Carvalho tiene mucho que ver con la translación del género negro o *hard-boiled* estadounidense al contexto español. Sin ser el primero que cultivó este tipo de novela, sí que fue el primero que alcanzó fama por ello. Eso tiene que ver con la transmisión de ideas en sus novelas negras y con el relato que hace en las mismas del momento histórico que se está viviendo en España, el final del franquismo y la Transición. Carvalho se encumbra definitivamente con *Los mares del Sur*, que ganó el premio Planeta en 1979 y fue la primera obra traducida al francés y que permitió dar a conocer a Vázquez Montalbán al

otro lado de los Pirineos. Para Saval, el fenómeno del detective es “profundamente posmoderno, por mucho que desagradara el término a su creador” (2004:156). Sobre Carvalho como personaje y detective se volverá más adelante, pero su desencanto deja translucir el sentir de toda una época. Para el autor, el gran acierto de la serie se centra en haber reflejado “ese fracaso de los años sesenta a medida que se va acercando el final del Milenio”, puesto que la década de los sesenta se caracterizó por una “expectativa de cambio extraordinario. A lo que se aplicaron las dos décadas posteriores fue a reprimir todo eso, en un movimiento de reflejo tremendo”³⁹, a lo que añade “a una idea de progreso inacabado, infinito surgió una idea de que el progreso se había terminado”⁴⁰. Esta pérdida de la esperanza en el desarrollo *ad finitum* viene marcada por el “pesimismo económico, la quiebra del mercado de trabajo, la quiebra energética. Veinte años después, palabras como ‘esperanza’, ‘futuro’, no tenían sentido”. La serie Carvalho se compone de veintitrés volúmenes publicados entre 1974 y 2004 (póstumo), o lo que es lo mismo desde *Tatuaje a Milenio*. En un intervalo de treinta años, distintos cambios se han operado en la serie y uno de los más notables es que de circunscribirse a Barcelona y relatar la Transición española, el personaje se va a imbuir en la pérdida de referentes que trae consigo el fin del siglo XX y a constatar el estado lamentable de un mundo globalizado. El propio personaje también experimentará una evolución sorprendente, o a lo mejor no tanto, de detective privado a atravesar la delgada línea roja de la criminalidad.

La difusión de la obra de Vázquez Montalbán en otros idiomas no es completa, se centra principalmente en la serie Carvalho, aunque no se ha traducido completamente, sino que han aparecido algunos episodios en más de veinticuatro idiomas⁴¹.

Como curiosidad, en Suecia han sido publicadas únicamente dos novelas de la serie Carvalho, se trata de *Los mares del Sur* que lleva por título *Döden i Barcelona* (1992), literalmente “La muerte en Barcelona”, que fue ganadora del premio Martin Beck a la mejor novela policiaca traducida en 1992 concedido por la Academia sueca de novela policiaca. La otra novela es *Asesinato en el Comité Central*, cuyo título en sueco es *Mord i Madrid* (1993), literalmente “Asesinato en Madrid”.

Ya se ha dicho que Montalbán iba a combinar toda su vida la escritura periodística con la literaria, y así durante los años ochenta inicia su colaboración con *El País*. Imprimió su

³⁹ Esta cita y la anterior provienen del minuto 44.04 de la mencionada entrevista.

⁴⁰ Tanto esta cita como la siguiente provienen del minuto 44.11 de la mencionada entrevista.

⁴¹ Los datos se pueden consultar en la Enciclopedia británica, disponible en línea en: <http://global.britannica.com/biography/Manuel-Vazquez-Montalban> [Última consulta: 28-04-2016]

narrativa, teatro, ensayo y poesía⁴² siguiendo sus ejes temáticos fundamentales, desde la memoria y el imaginario colectivos a la cultura popular, pasando por la denuncia de la opresión, de una pobreza lacerante en un mundo capitalista cada vez más desigual, la ciudad de los vencidos, esa Barcelona mísera en la que transcurrió su infancia, hambre y silencio de la inmediata posguerra. Para el autor siempre resultó esencial mantener una voluntad “historificadora” (Vázquez Montalbán en Colmeiro, 1994:11) en la que resulta esencial recuperar la memoria para no vivir un presente sin pasado, ni dejarse conducir “a aceptar una historia basada en hechos consumados” (Vázquez Montalbán en Tyras, 2003:167) para “recuperar la voluntad de un cambio histórico, la posibilidad de un futuro que la posmodernidad nos había negado” (ídem).

Manuel Vázquez Montalbán se apagó en el aeropuerto de Bangkok el 18 de octubre de 2003, regresaba de un viaje por Australia y Nueva Zelanda, se podría decir incluso que volvía de los mares del Sur. El último Carvalho se publicaría un año después de su muerte. “Se escribe para ser recordado” afirmaría en la mencionada entrevista con el programa de Canal +⁴³, y para ello ha legado a sus lectores una considerable obra.

La novela policiaca según Manuel Vázquez Montalbán

Manuel Vázquez Montalbán rechazó vehementemente la adscripción de su serie Carvalho a la categoría de novela policiaca. Es más, afirmó tácitamente que “la novela policiaca española no existe, y si existiera, yo sería el primero en cuestionarlo” (Vázquez Montalbán, 1989:9). Este tajante rechazo radica en dos apreciaciones del autor. Por un lado, en la relación de la novela negra con el grado de desarrollo capitalista de la sociedad en que se sitúa, lo que explica su surgimiento en los años treinta en Estados Unidos, mientras que en España empieza a apuntar en la década de los sesenta.

He hablado de la propuesta poética planteada por la novela negra norteamericana de los Hammett, Chandler, Chester Himes, Patricia Highsmith y algunas más y no es otra que encontrar la estética literaria de una sociedad hipercapitalista e hipercompetitiva en la que el delito no quiere ser comprendido en clave lúdica (novela enigma) o en clave naturalista (como acto de excepción temperamental o psicótico), sino en íntima conexión con la organización misma de una sociedad lobuna e instalada en la doble moral y la doble verdad. La sociedad española de los años sesenta empezaba a parecerse a cualquier otra sociedad neocapitalista y en los años noventa ha llegado al puerto de la modernidad que no es otra cosa que la homologación dentro de las pautas políticas, económicas y culturales del sistema. Sólo esta sociedad homologada podía hacer verosímil un relato criminal ad hoc y

⁴² Sus obras literarias pueden consultarse en la bibliografía.

⁴³ Minuto 0.43 de la citada entrevista.

ésta es la condición fundamental de que apareciera una nueva propuesta de novela policiaca española (Vázquez Montalbán en Colmeiro, 1994:12).

Reflejar la realidad vuelve a ser clave para entender este género, también según Vázquez Montalbán, y ello a pesar de su rechazo a las etiquetas policiacas. Una vez más el tándem sociedad-novela negra está muy presente. El grado de evolución capitalista explicaría la necesidad de cultivar el género negro, como único capaz de vehicular la problemática social de las sociedades capitalistas. Aunque para Montalbán “la novela policiaca en España no fue la equivalencia de la sociedad norteamericana sino la homologación del país con las naciones neocapitalistas, que se produjo durante los años sesenta” (Vázquez Montalbán en Tyras, 2003:71). El interés del lector no se centra ya en la resolución de un misterio, en un juego intelectual, sino en un afán de comprensión del propio entorno. Deducir que la novela negra también surge por agotamiento de corrientes realistas está a un paso: “La mejor aportación de la novela negra a la novela española a secas y actual ha sido el injerto de poética realista superadora a todos los realismos viciados y agotados” (Vázquez Montalbán, 1989:9). Frente a una literatura de corte experimental, que el autor califica de “ensimismada”, se impone una necesidad de retratar de nuevo la realidad, pero con nuevas fórmulas. De hecho, profundiza en esta idea de que “la literatura sea vehículo de ideas que puedan influir en las personas o en la sociedad” (Vázquez Montalbán en Tyras, 2003:53) al afirmar que “la novela ha sido el instrumento de análisis de la realidad y de descripción de la sociedad de la burguesía”. El cambio social sustenta el auge de la novela de corte negro en España, cuya sociedad reposa sobre pilares de “doble verdad de la organización política y social, sobre la doble moral y la doble contabilidad, [que] señalaban ya la fragilidad de la frontera que separa la política del delito” (Vázquez Montalbán en Tyras, 2003:71).

La novela negra funciona como “ficcionalización” para entender mejor precisamente la realidad. En este sentido, tiene una evidente relación con la crónica periodística, como apunta Ricardo Piglia (2000:67 – 70), en que la ficción responde también a una necesidad de “reconstruir” la realidad. Si a Henning Mankell le influye su concepción del teatro a la hora de afrontar la novela policiaca, no es de extrañar que a Vázquez Montalbán le circunde su profesión de periodista. Por otro lado, la asimilación de la novela negra dentro de la poética de un autor depende en gran medida de su propia visión de lo que quiere reflejar:

Cada escritor es un mundo y sólo les une una recuperación de elementos novelescos. [...] Esa recuperación de elementos novelescos no se hace desde un modelo tradicional, sino que se utilizan como referentes de la novela negra de entreguerras, porque dispone de una

poética hecha a la medida de la crónica de un tiempo y un espacio que sesenta años después ya es el nuestro (Vázquez Montalbán, 1989:9).

En este sentido, para el autor cada escritor se apropia de las características que podríamos calificar como pertenecientes al género que le son útiles para su propia poética. Para Vázquez Montalbán prevalece la cosmovisión de un escritor sobre las convenciones del género literario; por tanto, los elementos de género estarían ahí para servir únicamente a los propósitos del autor y no al revés. Montalbán, sin embargo, no llegó a vivir la gran eclosión que tuvo, ya en pleno siglo XXI, la novela policiaca, por lo que para él resultan inútiles las colecciones de género, la catalogación en compartimentos estancos de la literatura. Persigue un acercamiento a este tipo de novelas sin el adjetivo de “policiaco”, en que el lector se adentre en ellas sin “pretextualidades” o condicionantes de género. Aboga por la edición conjunta de narrativa, sin etiquetas.

Respecto a la serie Carvalho, Montalbán no la percibe como un elemento desgajado del resto de su obra, que de hecho mostrará una gran continuidad en materia temática; se pueden encontrar los mismos ejes en narrativa como en poesía, lo que varía es el modo de aproximarse a ellos. El interés político y social en Montalbán queda claro y patente en toda su obra. La influencia periodística se deja notar en la propia dimensión que le da el autor a su serie Carvalho de “novela crónica” (Vázquez Montalbán, 1987:9). La figura del detective para su autor es “la mirada del investigador privado, es uno de esos elementos del desguace, así como el método de encuesta para acercarse a la realidad y a la verdad necesaria” (Vázquez Montalbán, 1987:10). Más adelante, el autor declarará que su detective es “un recurso técnico. [...] Resuelve el problema del punto de vista. Delegas el punto de vista a un personaje que, a través de la realidad ficcional, ve la realidad que hay dentro de esa cajita que es un libro” (Vázquez Montalbán, 2003:105). Ya se ha apuntado que el acierto de la serie para su autor radica en que Carvalho transmite las ilusiones defraudadas de toda una generación. Carvalho, al igual que Wallander, es un agente que observa el cambio social, desde dos posiciones distintas y dos sociedades diferentes. Pero uno y otro se enfrentan al final del Milenio, a la pérdida de referentes vitales, sociales e históricos y al final de todas las esperanzas.

III. APROXIMACIÓN TEÓRICA Y CRÍTICA A LA NOVELA POLICIACA

3.1 Recorrido por la génesis del género policiaco

3.1.1 Apuntes para una definición

En toda la historia de la Literatura, la presencia de crímenes ha tenido una singular preponderancia, desde el drama griego, como apuntaba Henning Mankell, hasta una parte considerable de la considerada como “gran” narrativa. Un notable ejemplo podría ser la novela de Fiódor Dostoievski *Crimen y castigo*, cuya trama gira alrededor de un asesinato. Sin embargo, la crítica no considera esta novela como género policiaco, igual que tampoco incluiría a *Medea*, *Edipo Rey* o *Hamlet*⁴⁴. Entonces resulta lícito preguntarse qué es exactamente una novela policiaca.

Acotar en pocas palabras el género policiaco es una tarea ardua y está ampliamente ligada a la evolución que ha tenido. La mayoría de los especialistas señalan, incluso desde los inicios del interés por este género, la enorme dificultad de definirlo. En palabras de Richard Alewyn: “Der Kriminalroman hat überhaupt keine definierbare Grenze – außer gegenüber dem Detektivroman.” (1968) [La novela policiaca negra no tiene límites definibles, en contraposición a la novela-enigma]⁴⁵. Sin embargo, el propio Alewyn trata de formular una acotación: “Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens.” (1968) [La novela policiaca narra la historia de un crimen, la novela-enigma la historia de la investigación de un crimen]. Las limitaciones de esta definición han sido puntualizadas por Bremer (1999), ya que todas las narraciones policiacas incluyen la “historia del crimen”, además de la novela-enigma dentro de la categorización genérica de policiaco. Todorov (1971) liga ambos relatos como constituyentes esenciales de la novela policiaca. A lo que cabe puntualizar que historia del crimen e historia de la investigación tienen diferente peso dentro de la trama. Su importancia varía según el subgénero: novela policiaca clásica o negra. Todorov además subraya que en el primer caso, la clásica, el relato de la investigación articula toda la novela. Esto se explica dado que el crimen (y por tanto, su relato) ha sucedido antes de iniciarse la narración. El relato del crimen ocupa según esta lógica un espacio ausente dentro de la trama. Su función consiste en servir para el golpe de efecto final de quién es el asesino. Siguiendo el razonamiento de Todorov, el

⁴⁴ *Crimen y castigo*, los dramas clásicos griegos o los de Shakespeare han sido algunos de los ejemplos preferidos por los especialistas en narrativa policiaca para delimitar el género, mediante lo que no está incluido en el mismo. Se puede consultar Cawelti (1976: 18 y 54), Scaggs (2005:9 – 11) o Suerbaum (1984:16 – 29).

⁴⁵ Se traduce el término *Kriminalroman* como novela policiaca frente a la novela policiaca clásica o de enigma que se corresponde con el alemán *Detektivroman*. Alewyn separa la novela-enigma de la supra categorización de novela policiaca. Más bien parece querer señalar las diferencias entre novela negra y novela-enigma.

planteamiento cambió en el caso de la novela negra, donde se fusionan ambos relatos correlativamente en una misma trama. El conjunto del postulado de Todorov, aun a tenor de su interés, ha sido criticado por Colmeiro (1994:41 – 47), al considerarlo incompleto y no despejar la confusión respecto a la definición del policial como género. Por su parte, Scaggs (2005) considera esencial no perder de vista la imbricación de las dos historias en el relato policiaco. Según esta línea de razonamiento, es destacable el hecho de que estas dos historias se desarrollan en dos temporalidades distintas presentes en una misma narración. El crimen se produce *antes* de la investigación. Sobre la concatenación e imbricación en paralelo de estas dos temporalidades, merece la pena referirse al caso particular de las narraciones de asesinatos en serie. En este supuesto, generalmente la investigación arranca con el descubrimiento del primer crimen y los restantes se producen a medida que discurre la investigación. La noción de temporalidad regresiva o progresiva dependerá en gran medida del tipo de subgénero policiaco, punto que se tratará en los siguientes apartados. Volviendo a la cuestión definitoria, el propio Colmeiro la sintetiza de la siguiente manera: “toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado” (1994:55). Esta definición tiene la aparente ventaja de no ser lo suficientemente restrictiva como para dejar fuera a algunos subgéneros policíacos, pero para una definición más detallada, se recurre a la de Peñate Rivero:

El relato policiaco narra la investigación de las circunstancias de un crimen mediante procedimientos básicamente racionales. El investigador puede ser un agente del orden (policía, militar, guardia civil), alguien profesionalmente vinculado a él (detective) o una persona externa (periodista, científico, jubilado, el propio acusado que busca probar su inocencia, etc.) y puede investigar solo o asociado a otros. Como toda serie narrativa digna de ese nombre, esta se caracteriza por un tema y una estructura. El tema viene a ser el crimen en sentido amplio (muerte, robo, secuestro, etc., o la combinación de ellos) dividido discursivamente en dos historias: la del crimen y la de su investigación, que puede desembocar en la historia de los investigados e incluso en la del investigador. La estructura es también peculiar dado que combina una doble temporalidad: regresiva y progresiva. La primera consiste en la investigación del pasado anterior al hecho mismo del crimen para llegar a comprender sus motivos, sus circunstancias y sus actores (esta exploración puede limitarse a un pasado próximo, de días o semanas, o llegar incluso a años: familia, educación, infancia, etc.). La segunda temporalidad es el transcurso mismo de la investigación: los días o semanas que emplean los investigadores: los días o semanas que emplean los investigadores para realizar su labor (2010:15-16).

En definitiva, cada crítico ofrece su propia visión de lo que es y representa la novela policiaca y en no pocos casos señala las deficiencias de otras aproximaciones. Peñate Rivero también pone el acento en la investigación, pero sin dejar de señalar el resto de elementos de lo que se puede considerar la “fórmula policiaca”: la figura del investigador,

la existencia de un crimen y la doble temporalidad del relato. Estos componentes se pueden denominar como convenciones de género.

Llegados a este punto, es necesario considerar la noción de fórmula literaria. El estudio de Cawelti (1976) destaca por ligar la noción de género literario, especialmente los denominados como “populares”, al concepto de “fórmula”. Según este autor, a nivel general, “a formula is a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype” (1976:6), mientras que más específicamente una fórmula sería “una variación sobre un tema” (1976:10). A ello añade que “a formula is essentially a set of generalizations about the way in which all the elements of a story have been put together” (1976:30)⁴⁶. La noción de fórmula se correspondería con el conjunto de las denominadas convenciones de género. Una consideración importante, tanto a nivel de fórmula como de convención de género, es la creación del suspense en la narración. El interés del lector se ve incitado por el elemento de misterio, el descubrimiento del criminal, que en muchas narraciones se produce al final, pero también por comprender los mecanismos que han operado en la historia del crimen, qué ha llevado al criminal a actuar de esa forma. A este nivel de interés también influye el subgénero, ya que el suspense se construye de forma diferente según sea una novela de corte clásico o negro. Sobre el suspense, Cawelti señala que el interés inicial del lector parte de un deseo de literatura de evasión. La vertiente clásica del policial, la primera en aparecer cronológicamente, parece reforzar este concepto de literatura de entretenimiento. Más problemático resulta aplicarlo a la novela negra, cuyo interés se sustenta en otros factores y patrones.

El relato de una investigación y el relato de un crimen parecen ser los puntos de partida para el estudio del género. Y a pesar de algunos elementos comunes, encontramos en las narraciones policiacas una enorme variabilidad. Los autores de este género se apropian o se apoyan en parte de las convenciones de la fórmula para construir las tramas. Sin embargo, en no pocos casos, es una utilización sesgada, donde se reinventan dichos patrones, se tergiversan mediante la ironía o la sátira o incluso se prescinde de ellos. La evolución y la plasticidad del género radican en buena medida en estos horizontes que se van abriendo. Para entender las posibilidades de creación que ofrece, resulta interesante repasar sumariamente cómo se gesta el género y cómo va desarrollándose.

3.1.2 Diferentes tipologías

⁴⁶ Para profundizar sobre la noción de fórmulas literarias, ver Cawelti (1976: 8 – 49).

A continuación, se ofrece una visión sobre las principales ramas o subgéneros en los que ha desembocado el policial. Estos diferentes tipos tienen una estrecha relación con la propia cronología de la narrativa policiaca. Se ha optado por presentarlos junto a los principales hitos en la historia de la literatura policiaca. Para el sumario que sigue, la base utilizada es la literatura policiaca británica y estadounidense. Dada la imposibilidad de abarcar aquí la totalidad de las distintas vías en que se ha ramificado el género policiaco, se ha dispuesto un resumen de las principales variantes, en particular de aquellas de mayor interés para entender la dinámica del género en contexto sueco y español. Las respectivas evoluciones en Suecia y España se exponen en las secciones correspondientes.

3.1.2.1 La novela-enigma o novela policiaca clásica

Los antecedentes de la novela policiaca se encuentran en los relatos góticos o incluso en las historias de sucesos criminales en la Inglaterra del siglo XVII y XVIII⁴⁷, cuando se popularizaron los así denominados *Newgate Calendar*. Pero casi todos los especialistas en historia de la novela policiaca sitúan su surgimiento en la figura de Edgar Allan Poe (1809 – 1849). ¿Por qué se sitúa a este autor precisamente en el punto detonante de todo un género? Knight, al evaluar todos los antecedentes y repasar la trayectoria de Poe, concluye que “Poe saw the possibilities that others were only half grasping, and, [...] he constructed a form strong enough to predict the possibilities of a genre that was not yet in being” (2010:26). Es destacable que solo tres historias de Poe sean de carácter policiaco y que sean precisamente relatos, que el autor denomina *Tales of ratiocination*. El análisis deductivo es una de las claves de su estructura narrativa. Al inicio de sus narraciones, el detective Dupin se enfrenta a un acto criminal, en apariencia, irresoluble. Su capacidad intelectual le permite resolverlo magistralmente al final del relato. Como bien señala Porter, “the denouement determines the order and the causality of the events narrated from the beginning” (1981:24), lo que se conjuga con la figura de un detective “amateur of genius, who is drawn to the solution of mysterious crimes as to a superior form of ratiocinative play” (1981:24). En estos elementos se fundamentará gran parte de la llamada narrativa policiaca clásica: estructura narrativa “hacia atrás”, que parte de esclarecer un crimen cometido temporalmente antes de que se inicie la historia; la consecución del objetivo se basa en el método analítico y deductivo, las capacidades intelectuales “extraordinarias” del investigador. La gran habilidad deductiva del detective fuerza que el narrador tenga que ser diferente de la figura del inspector, para que los misterios de su psique se desvelen al final. Generalmente es un punto de vista externo o bien, ya con

⁴⁷ Para un repaso de todos los antecedentes del género, se puede consultar Knight (2010:3 – 26).

Conan Doyle, se sitúa en un adlátere del detective. Por otra parte, si bien muchos críticos subrayan la importancia de la creación de los diferentes cuerpos policiales en el continente europeo y americano, las primeras historias policiales sitúan un elemento externo, un “aficionado”, como protagonista de sus tramas. Sin embargo, el personaje del detective está imbuido de la visión del progreso y la ciencia propia del siglo XIX: no basarse en lo sobrenatural, ni lo religioso, sino en el análisis y la capacidad deductiva, en la “pura lógica”. Una vez más, aquí encontramos una de las vueltas de tuerca del género. Si bien se puede encontrar cierta relación con el género gótico⁴⁸, ya que se parte en principio de algo que inexplicable o imposible, la resolución se ciñe estrictamente a lo racional. El clímax narrativo se alcanza gracias al efecto sorpresa del final, cuando el lector descubre el nombre del criminal, en muchos casos alguien alejado de toda sospecha. Esta dinámica resarza el carácter lúdico de la narración, donde el interés reside fundamentalmente en quién ha cometido el crimen y que el lector mida sus propias capacidades deductivas con las del investigador. Muchas de estas investigaciones se conducen en un espacio cerrado, generalmente una habitación, lo que implica que su resolución está basada únicamente en esta sobresaliente capacidad intelectual del investigador, superior a la de un policía. La clave se centra en mostrar esa pericia y talento del detective, la magia del razonamiento lógico y causal. Durante la lectura, el lector también pone en cierta manera a prueba el suyo, si el escritor no hace trampa y no oculta pruebas en la narración, al “competir” con el investigador y ver si con los elementos facilitados es capaz de resolver el enigma de quién es el criminal.

Otro aspecto no desdeñable es que Poe sitúe sus relatos en la ciudad de París. Los estudios sobre el género⁴⁹ señalan la importancia del advenimiento de la gran urbe industrial durante el siglo XIX. Ciudad y género policiaco van a estar estrechamente unidos en los diferentes subgéneros, sin por ello menoscabar las incursiones a ambientaciones rurales que hacen ciertos autores, como es el caso de Agatha Christie. La ciudad ofrece a los potenciales criminales sensación de “protección”, pueden perderse en las calles, a las que no llega la policía y en el anonimato de la masa de sus habitantes. Pero, sin adelantar acontecimientos, en la época clásica de la novela policiaca, la ciudad juega un papel distinto. En muchas narraciones, sirve para acrecentar el misterio; no olvidemos las connotaciones que pudiera tener París para el lector decimonónico de habla inglesa. No se entra tampoco en profundidades sociológicas, sino que supone una ambientación, una

⁴⁸ Ver Knight (2004), Cawelti (1976) o Schmidt (2009).

⁴⁹ Véanse los autores anteriormente citados, además de Scaggs (2005), Colmeiro (1994) y Vázquez de Parga (1981).

caracterización, una recreación de lo exótico y un alejamiento del crimen de la propia realidad del lector. Observaciones que apoyan la hipótesis de deseo de evasión en el lector. La gran concentración de habitantes ofrece también posibilidades para que los tipos de crímenes y criminales aumenten.

A pesar de que Poe está considerado como uno de los primeros autores policíacos, su descubrimiento literario permanece un tiempo en latencia. El testigo lo recogen, por un lado, Émile Gaboriau (1832 – 1873) en Francia, y, por otro, en la Inglaterra victoriana, Arthur Conan Doyle (1859 – 1930). El autor escocés creó un icono de detective que es fundamental para comprender la popularidad del género. Fue un auténtico superventas de su época que atrajo a miles de lectores y se difundió más allá de la lengua inglesa. Los aciertos de Conan Doyle para alcanzar la fama son múltiples. Por una parte, el punto de vista se sitúa en Watson, con quien puede identificarse el lector, lo que preserva la intimidad y, por ende, misterio, de los razonamientos de Holmes; por otra, la figura del propio Holmes, con todas sus excentricidades, en la que subyace el concepto de “inteligencia privilegiada”. El proceso deductivo de Holmes está basado, como no, en la lógica, en el análisis de las pruebas, la conexión que establece entre los hechos y su causalidad. Watson representa la fidelidad, y es el observador de la técnica de Holmes, a la que su mente no le permite acceder. Para Scaggs, “Doyle teamed the character of the remote intellectual genius with the loyal, honest, admiring but less than brilliant Dr Watson, who is the embodiment of middle-class morality in the stories” (2005:25). El interés es doble: por un lado, desvelar el misterio; por otro, entender el proceso deductivo que ha seguido Holmes. El investigador tiene un archienemigo, Moriarty, lo que sitúa a cada uno de los dos personajes en la correspondiente balanza que separa los preceptos del bien y del mal. O más precisamente, del orden y del desorden. Si hay algo común en las narraciones de este tipo es que no ponen en cuestión ningún tipo de orden social. El crimen aparece como un elemento transgresor de dicho orden, pero con carácter aislado, por eso resulta tan primordial su resolución, para que, tras detectar al personaje discordante dentro de la noción de orden, todo vuelva a su estado anterior. Ahí radica precisamente el papel que juega el investigador como guardián o preservador de ese orden. Es significativo a este respecto que, en las obras de Conan Doyle, ese importante rol se encuentre representado precisamente por alguien ajeno a los cuerpos policiales. Para Scaggs, Holmes desempeña el rol de “consulting detective” (2005:25). Y es que, a pesar de algunas incursiones con un policía en la trama, el subgénero clásico se caracteriza por tener de protagonistas a detectives aficionados o profesionales dentro del ámbito privado. No menos destacable es

que Conan Doyle utilice esencialmente el relato corto, como Poe, pero que lo alterne con el formato largo, concretamente en cuatro novelas. Los inicios del género policiaco se han caracterizado por el uso del relato; el paso definitivo a la novela como forma predominante se produce en el siglo XX.

Las aventuras de Sherlock Holmes aparecen en una horquilla que abarca los últimos veinte años del siglo XIX hasta los primeros veinte del XX. A partir de entonces surge en Reino Unido una etapa conocida como la época dorada de la novela policiaca, se debería añadir, clásica. Es el periodo de entreguerras, en que, además, se asienta la novela como recurso para narrar este tipo de historias. El relato seguirá desempeñando un papel importante, especialmente como precursor de narraciones más largas, en autores del subgénero *hard-boiled*. El tipo de narración de Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Ngaio Marsh, entre otros autores, sigue valiéndose del esquema del *whodunit*, cuyo interés radica en descubrir quién es el asesino, dada la prevalencia del asesinato como motivo criminal elegido. Si tomamos como ejemplo a Agatha Christie, sus narraciones se caracterizan por la presencia de o bien un detective privado un tanto peculiar, Hercule Poirot, o bien de una completa aficionada como Miss Marple, que gracias a sus “células grises” o su “conocimiento de la naturaleza humana” consiguen desvelar los aparentemente más irresolubles asesinatos. En el caso de Miss Marple, la autora sitúa la acción en un bucólico ambiente rural, cuyo orden se ve alterado por el hecho criminal. Dicho orden se restaura al identificar al criminal. Otra vez, la figura del asesino aparece como la de transgresor del orden, al que hay que señalar y apartar de la sociedad. La restauración del orden interrumpido por el crimen subyace en este tipo de historias. Por otra parte, en el planteamiento de Agatha Christie, cualquiera puede ser el asesino, siempre dentro de un número limitado de sospechosos. El carácter lúdico viene reforzado por la presentación de los posibles culpables y sus diferentes motivaciones, y el proceso de identificar al verdadero asesino (en algunos casos, se trata de una pareja, como en *Muerte en el Nilo*). Hay otra característica no desdeñable, “the social setting is also exclusive” (Knight, 2010:86), las tramas abarcan a personajes de la alta sociedad o posiciones acomodadas, el personal de servicio puede aparecer, pero su presencia e implicación en la trama es meramente residual. Se trata por tanto de un subgénero con límites espaciales y sociales muy delimitados. Y en cuanto a los móviles del crimen, nos encontramos con un abanico que se nutre de los conflictos en las relaciones humanas: codicia, deshacerse de un cónyuge, celos, etc. No se entra en motivaciones que abarquen a foráneos al círculo íntimo de la víctima o a perturbados mentales, ni mucho menos se entra en temática social o política. La verosimilitud puede ser cuestionada, ya

que siempre que el detective, Poirot, se encuentra de viaje de placer, acontece oportunamente un asesinato. Situar la acción durante estos desplazamientos le sirve a la autora para ambientar sus relatos, dentro de una fórmula esquemática. No hay una intención de análisis sociológico, más allá de la mera ambientación. Pero el mérito de cada una de estas historias reside precisamente en aportar algún toque de originalidad en un patrón narrativo muy definido. En definitiva, es un subgénero que se basa en el tratamiento del hecho criminal (fundamentalmente, el asesinato) como juego de sociedad o puzle a resolver por parte de un detective, aficionado en gran parte de los casos, y focalizado en la alta sociedad. Cawelti (1976) señala su carácter de literatura de evasión y su popularidad entre un lector culto en busca de entretenimiento intelectual. Se podría asimilar la emergencia del subgénero clásico a la literatura británica, pero sería un error de percepción, en primer lugar, porque en Estados Unidos, también lo cultivan autores como S.S. Van Dine, el tándem Ellery Queen o Rex Stout⁵⁰, además del francés Gaston Leroux y de otros muchos pertenecientes a otros ámbitos, pero el enorme éxito de los autores británicos y su ambientación ha llevado a esta identificación. Por el contrario, el subgénero *hard-boiled* o novela negra aparece asociado a Estados Unidos. Tampoco, la aparición del *hard-boiled* supone la extinción de la novela-enigma. Ambos coexisten y de hecho, Agatha Christie seguirá publicando, con desigual resultado, después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, las posibilidades de explorar otras vertientes de la realidad que ofrece la novela-enigma tienen ciertas limitaciones, lo que precisamente llevó a otros autores a interesarse por otras formas.

3.1.2.2 El *hard-boiled* o novela policiaca negra

Más allá de indicar un cierto agotamiento de las posibilidades creativas del subgénero clásico, lo interesante es la relación que se establece entre la aparición del subgénero *hard-boiled* y la evolución de la sociedad industrial del siglo XX. Messent sitúa las causas del surgimiento de este nuevo subgénero en “[the] anxieties about crime, capitalism, and the conditions of urban life [that] were increasingly and urgently pressing” (2013:35). Al igual que en el caso anterior, también se gesta en los relatos cortos, específicamente aquellos destinados a las revistas conocidas como *pulp magazines* en los EE.UU. de la década de 1920. Allí, Dashiell Hammett (1894 – 1961) descubre que no le sirve el modelo clásico para reflejar la realidad circundante. Hammett, antiguo investigador privado, necesita de un nuevo “estilo” para recrear el mundo inmisericorde de la urbe postindustrial norteamericana. Hammett, según otro gran autor de novela negra, Raymond

⁵⁰ Ver Knight (2010:92 – 96).

Chandler (1888 – 1959), se dirigía directamente a personas que conocían perfectamente las situaciones descritas por él:

Hammett wrote at first (and almost to the end) for people with a sharp, aggressive attitude to life. They were not afraid of the seamy side of things; they lived there. Violence did not dismay them; it was right down their street. Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not hand wrought dueling pistols, curare or tropical fish. He put these people down on paper as they were, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes (1984:16).

En este párrafo se encuentran descritas muchas de las señas de identidad del subgénero negro. En primer lugar, en este tipo de narración hay un patente deseo de ficcionalizar la realidad, de trasladarla al texto, de fijarla con sus propios códigos. Se pierde el carácter lúdico de las narraciones de corte clásico, pero como afirma Giardinelli, “se instala también una posibilidad estética diferente, en la que la realidad ni está por debajo ni supera a la ficción. La ficción es sencillamente verista; la realidad se cuenta como ficción” (2013:78). Este afán influye notablemente en el lenguaje; los diálogos cobran especial importancia en esta fotografía literaria de la realidad, con personajes que utilizan un lenguaje agresivo, de la calle. La acción se sitúa en entornos urbanos, y la ciudad aparece como un laberinto o incluso una jungla, dominada por la violencia y el crimen, y con capas sociales en principio poco accesibles. Según Scaggs, la ciudad (pos)moderna se ha convertido en un auténtico vertedero, verdadera parábola de la sociedad que la ha engendrado: “the image of the modern city as a polluted wasteland emphasises the notion of a more general corruption in modern society that threatens to poison and corrupt even the private eye” (2005:70). El detective se tiene que mover por todos estos entresijos. La gran ciudad ofrece posibilidades no sólo de esconderse en el anonimato de la multitud, sino de pura exploración, no ya geográfica, sino social. Es imposible aprehender todo el espacio urbano, cuya visión será siempre incompleta. En la ciudad conviven muchas personas y muchas clases sociales que no tienen contacto necesariamente las unas con las otras. El detective de este tipo de narraciones nos permite transitar a zonas menos conocidas, aunque el nivel de conocimiento del propio entorno permanece parcial o sesgado por la imposibilidad de abarcar su totalidad. El desarrollo de estos grandes núcleos urbanos con amplias capas de población aisladas o incluso marginadas dentro de la misma área es concomitante a la aparición de la narrativa *hard-boiled*.

También resulta fundamental señalar que el investigador, un detective privado, conocido en inglés como *Private Eye*, pasa de ser un personaje exógeno a endógeno de los hechos narrados. Por lo general, un cliente acude a su despacho para introducirle en un caso, que,

sin embargo, se irá desarrollando a medida que el investigador se inmiscuya personalmente en él. Al contrario de lo que sucedía en el relato policiaco clásico, los dos tiempos narrativos en este subgénero van a confluir en un determinado punto de la investigación-narración. La entrada del detective en la acción le lleva a unirse a unos hechos en curso. Se contemporiza el propio hecho criminal, que, de este modo, no está congelado únicamente en el pasado. Esta implicación supone que el detective asuma riesgos, no es un personaje meramente deductivo, sino de acción; en muchas ocasiones peligra incluso su vida. El crimen no se limita a la resolución de un problema, ni a un número delimitado de sospechosos, sino a la exploración de todos los tentáculos que conlleva el caso hasta un espectro más amplio. Como señala Messent, “the hard-boiled crime novel is progressive rather than regressive, tracing an ongoing chain of violent criminal action, the way it proliferates to a contaminated larger social body” (2013:20 – 21). La resolución del crimen no se limita a atrapar al “asesino”. Esta particularidad, le permite a Messent concluir sobre la adecuación de la novela policiaca negra para abarcar problemática sociocultural:

hard-boiled crime fiction is more likely to release ‘explosive cultural materials’ - those that raise direct and challenging questions about the values of the dominant social order and our status both as individuals and community members (2013:21).

Según la perspectiva de Colmeiro (1994), la novela policiaca negra incluso retrata una sociedad inmersa completamente en la corrupción, de la que no es posible sustraerse:

La novela policiaca negra parte de una desconfianza total en la sociedad y sus instituciones. La constitución de la sociedad se considera intrínsecamente injusta e inmoral, basada en el dominio del poderoso sobre el débil, del rico sobre el pobre, a través de la explotación y la violencia; la inmoralidad de esa sociedad es más palpable todavía al ir apareada con el fenómeno de la corrupción de los políticos (que hacen y deshacen las leyes a conveniencia de los poderosos y, si es preciso, hacen pacto con los criminales) y la corrupción de la policía (que se deja comprar al mejor postor), lo cual trae consigo un debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia (1994:62).

Otra característica esencial de este subgénero es la figura del propio investigador. Es un solitario, un personaje que, sin caer en la criminalidad está en los márgenes, está aislado del enjambre social, su personalidad suele revelar un ingenio agudo e ironía, es un “tipo duro” no exento de toques de vulnerabilidad. La vertiente de acción subraya trazos de heroísmo, que le aproximan a la figura del llanero solitario del género de novelas del Oeste (Giardinelli, 2013). Esta figura de antihéroe solitario tiene ciertos trazos románticos y se podría incluso cuestionar en cierta manera su verosimilitud. Los medios de los que goza una persona en solitario no son los mismos que los de un cuerpo policial, pero transmite una sensación de posibilidad transmutada en impotencia. Ahí radica la poética de este subgénero, en un protagonista desencantado, cuyo afán en resolver un caso le conducirá a

aumentar su dosis de ostracismo social y amargura. La crítica social se expone a través de una mirada individual, privada y en cierto modo, marginada. Las posibilidades de que tras la resolución del caso todo vuelva al punto anterior no prevalecen como en el subgénero anterior. Es más, el conocimiento que conlleva esta resolución deja el sabor amargo de la impotencia, de la falta de justicia. Cabe reseñar, además, el papel de los roles hombre-mujer en este subgénero. El detective es un hombre y los personajes femeninos están representados en una dicotomía antagónica; por un lado, la fiel y algo insulsa secretaria del detective, que permanece en segundo plano, y por otro, la mujer fatal, que intenta atrapar al antihéroe y arrastrarlo a la perdición. La escenificación de la mujer como ángel o demonio ha dado lugar al estudio de este subgénero en clave de estudios feministas o de género⁵¹. Es interesante como este antagonismo de la mujer fatal, según Scaggs, revela más de “[a] general division between surface and depth in the hard-boiled world, and in this way, it expands to become a more general social threat” (2005:77). Indudablemente, la filmación de muchas de estas historias durante la década de 1940, hace que muchos lectores tengan en mente a Humphrey Bogart como encarnación cinematográfica del detective *hard-boiled*.

En cuanto a la producción literaria, este subgénero se inaugura con la novela *Red Harvest* (1929) [*Cosecha roja*] de Hammett. Las cinco novelas negras de este autor verían la luz en un lapso relativamente corto, entre 1929 y 1934 en EE.UU., y gran parte de sus relatos cortos policiacos también datan de la década de 1920 y 1930. A su primera novela, seguirían *The Dain Curse* (1929) [*La maldición de los Dain*], *The Maltese Falcon* (1930) [*El halcón maltés*], *The Glass Key* (1931) [*La llave de cristal*] y *The Thin Man* (1934) [*El hombre delgado*]. Hammett decidió interrumpir su carrera literaria para dedicarse al activismo político de izquierdas, razón por la cual fue perseguido durante el maccarthismo en la década de 1950. Cawelti no duda en afirmar que el prototipo de detective de serie negra se debe a este autor: “Hammett, more than any other person, invented the hard-boiled detective” (1976:163). Sin embargo, Hammett, no recurre siempre al mismo detective en sus novelas; está el agente de la Continental, cuyo nombre real nunca se menciona ni en las novelas, ni en los relatos cortos en que aparece, o Sam Spade en *El halcón maltés*. Cawelti concluye que la obra de Hammett representa “a bitter and ironic parable of universal corruption and irrational violence” (1976:173), en las que “his stories are essentially about the Discovery that the comforting pieties of the past – belief in a

⁵¹ Ver entre otros Messent (2013). Scaggs (2005:77-78) argumenta que, incluso “the hard-boiled mode, the most misogynistic of the various sub-genres of crime fiction” puede verse reapropiada por “the feminist counter-tradition”.

benevolent universe, in progress, in romantic love – are illusions and that man is alone in a meaningless universe” (1976:173).

Por su parte, Raymond Chandler publicaría sus novelas negras fundamentalmente entre 1939 y 1958, entre las que cabe destacar *The Big Sleep* (1939) [*El sueño eterno*], *Farewell, my lovely* (1940) [*Adiós, muñeca*], *The Little Sister* (1949) [*La hermana pequeña*] o *The Long Goodbye* (1953) [*El largo adiós*]. El detective que protagoniza sus historias negras es Philip Marlowe, también interpretado en el cine por Humphrey Bogart. Y según Cawelti, la poética de Chandler radica en la denuncia en el desarrollo corrupto del capitalismo estadounidense:

Though he lacks Hammett’s clarity, vigor, and philosophical depth, Chandler created a hero whose personal qualities have had a considerable impact on the development of the private eye. Chandler was unable to accept Hammett’s bleak pessimism. He saw the corruption and violence of the modern city, not as an inescapable human condition, but as the result of American materialism and greed. He sought to create a hero who could encounter this pervasive corruption, protect the innocent, and maintain his honor. Marlowe is not a cynical organization detective who feels that doing a good job of detective work is the one thing that can give meaning to a capricious and valueless universe, but a lone ranger who somehow redeems the world by his bravery and decency (1976:176).

A pesar de todo, el intento de redención de Marlowe queda en un plano teórico, confrontado con una realidad inapelable, que impone su corrupción en todas las esferas, y que precisamente por ello, al abarcar tantos ámbitos, se puede explorar a través de diferentes historias. Por ello, el detective no encuentra más salida que su propia lucidez en completa soledad, ya que se halla inmerso en “[a] schizophrenic fictional world in which constant action and the desire for social improvement goes hand in glove [...] with passivity and powerlessness and the knowledge of a deep-lying social disease for which no foreseeable remedy is possible” (Messent, 2013:39).

Otro autor de novela negra estadounidense⁵² es Mickey Spillane, al que Cawelti no duda en calificar “by most traditional literary or artistic standards, the works of Mickey Spillane are simply atrocious” (1976:183). Lo relevante en su caso no es la calidad literaria, ni la enorme popularidad que alcanzó, sino el paso a una novela policiaca negra, con ideología de derechas. Hammett mantenía una visión política claramente de izquierdas, mientras que Chandler sin tener una decantación tan clara, tampoco transmitía una ideología conservadora. La compleja relación entre novela policiaca negra e ideología política, otro integrante ya clásico e incluso básico de la novelística policiaca de este tipo, se manifiesta

⁵² Los autores de este subgénero no acaban en modo alguno aquí, baste mencionar a los autores norteamericanos James M. Cain, Chester Himes, Ross McDonald, Jim Thompson, Horace McCoy, David Goodis, Charles Williams, James Hadley Chase, entre otros.

aquí en su contrario. Lo cual, se puede explicar, dada la “adaptabilidad política del *hard-boiled*” (Scaggs, 2005:74), en que los mecanismos de la fórmula se pueden reconvertir tanto para una visión como para otra. Sin duda, es necesario referirse al propio acto de lectura como “a quest for meaning, or a form of detection” (Scaggs, 2005:74), dado que el punto de vista del detective, un yo privado, que irá descubriendo en solitario lo oculto de la sociedad a medida que también lo hace el lector, es equiparable y transferible (Priestman, 1998 en Scaggs, 2005), “making the hard-boiled novel a powerful ideological tool” (Scaggs, 2005:74). Podría hablarse de un transvase de una visión social del autor al lector, a través del ojo privado del detective.

3.1.2.3 El *Police Procedural* o *Polizeikrimi*

Este subgénero, cuya apelación en castellano es difícilmente reseñable, dada la confusión que podría existir con su denominación genérica, se define por un detective o grupo de detectives que parten del propio aparato del Estado, es decir, un policía o asimilado, y un desarrollo de la trama basado en el proceso de investigación policial. En palabras de Messent, se caracteriza por “[the] investigative processes, command and communication structures, and the way knowledge is shared and institutional resources are used” (2013:41). En su evolución por distintos subgéneros, el policial ha pasado de un detective aficionado en la vertiente clásica a un detective privado (el *Private Eye*) y de este a un investigador público (*Public Eye*). Especialmente reseñable es el cambio de punto de vista en este último cambio del *hard-boiled* al *Polizeikrimi*: el examen social parte desde una base integrada en su propio funcionamiento, el policía. La visión endógena no estará necesariamente impregnada de un afán de restaurar el orden roto por el crimen como en la variante clásica, sino que es notable la influencia del *hard-boiled* en muchos casos para dar una imagen desoladora de la sociedad. Sin embargo, este subgénero también puede ser cultivado con fines meramente detectivescos, paralelos a los de la vertiente clásica, sólo que, desde el punto de vista del cuerpo policial, ente que vehicula la noción de “orden” por definición. Por el contrario, este subgénero puede contener una ácida crítica social, lo que pone de manifiesto su plasticidad, al cultivarse para fines fundamentalmente lúdicos o dotarlo con una denuncia social. Para Messent (2013:41 – 43), las novelas de este subgénero pueden emparentarse con la detección pura, el *thriller*, la novela psicológica o la sociológica.

Scaggs, por su parte, destaca que este subgénero se caracterizó al principio por estar centrado en el trabajo policial de grupo, para pasar después al individual:

the police procedural, which replaces the individual and self-employed private eye with a police team, and whose focus is the functioning of the group as a team. [...] But more recent examples are returning to a focus on a single individual, albeit a police detective (2005:84).

Para perfilar su aparición, Knight, si bien sitúa las primeras manifestaciones en la década de 1930, afirma que la eclosión propiamente dicha se produce tras la Segunda Guerra Mundial. Y según este autor, se debió a “the new acceptance of collective procedures against crime derives in part from the wartime sense that a disciplined, co-operative, well-equipped body of men is the most valid form of defense against disorder” (2010:156). El paralelismo entre el esfuerzo colectivo desarrollado durante la contienda busca su reflejo en la resolución de los casos a través de la técnica policial y del trabajo en equipo. La importancia del procedimiento es también esencial para entender muchos de los desarrollos posteriores de este subgénero. En particular, en las series de televisión, centradas en los aspectos más técnicos de la investigación, como *CSI*. Para Messent, es un enfoque que se ha producido recientemente: “such procedural detail has focused especially on the fast-developing scientific and technological aspects of detection-forensics, psychological profiling, IT” (2013:41). Volvemos al mismo caso que en el siglo XIX, es decir el progreso científico se traslada al género policial. Pero Messent (2013) también ofrece un punto de vista interesante a la hora de explicar este cambio del detective privado al público. Según este autor, no es muy probable que un detective privado se vea confrontado en la práctica real a casos de gran complejidad, y mucho menos que conlleven el crimen por excelencia del género: el asesinato. Aquí radica otra importante característica de este subgénero que no es ajena al propio género en su conjunto, nos referimos el afán de realismo, de fotografiar la realidad en un texto de ficción. Naturalmente, el cuerpo policial dispone de mayores medios y recursos que un investigador privado en solitario y puede, en teoría, abarcar casos que requieren de dichos medios e impliquen cooperación con otros países, distintos entes del Estado, etc. En este sentido, las posibilidades de explorar casos más complejos aumentan notablemente.

Su amplia aceptación radica precisamente en “its institutional and systemic – its representation of policing as a central part of a larger ‘state apparatus’” (Messant, 2013:43). La visión “desde dentro” permite elucidar cómo afecta el crimen a distintos eslabones de la organización estatal y, por ende, al conjunto del cuerpo social. Sin embargo, es importante reseñar que la consideración de la autoridad policial varía según el contexto. Así, en Escandinavia, ha venido teniendo una visión notablemente positiva, especialmente si la comparamos con muchos estados latinoamericanos, donde simboliza la corrupción (Giardinelli, 2013). Esta ambivalencia puede ser utilizada para reflejar tanto la

corrupción en Estados considerados del *bienestar* como para ejemplificar el caso del “llanero solitario” dentro de un cuerpo policial corrupto. Explorar el nivel de concienciación política y social es otro de los ejes sobre el que van a poder transitar muchas obras de este subgénero. No se trata de crímenes aislados, ni de la lucha de un hombre solo frente a la corrupción general, sino de los propios mecanismos intrínsecos de la sociedad, personalizados por las fuerzas de seguridad del Estado, para desgarrar aquello que la destruye. Como expone Knight, “as if the public official can be a means of identifying new forms of public awareness” (2010:161). Knight desarrolla este argumento en contextos de novelística con nuevos contenidos en cuanto a género, etnicidad o postcolonialismo, pero es perfectamente aplicable a otros ámbitos, en los que se pone en cuestión principios establecidos o se pretende dar una vuelta de tuerca a lo comúnmente aceptado. Messent afirma que este subgénero además de situarse a nivel de “the description of the ‘collective, grim and often untidy’ business of the day-to-day procedural investigation of a crime” (2013:180), constituye un vector para articular la crítica social y poner en tela de juicio a las instituciones nacionales (2013:199).

El ojo público le debe muchas de sus características al ojo privado, como su desilusión, la sensación de estar rodeado por entramados corruptos, que afectan tanto a la esfera privada como a la pública; pero las señas de su vulnerabilidad, de hombre gris serán incluso más palpables. La relación de lo que debe el policía al detective privado ha sido expuesta por Scaggs:

The hard-boiled legacy is clear to see in the marginal and alienated detectives of the procedural [...]. Their marginal status, however, does not prevent them from serving the interests of the dominant social order, even when they are painfully aware of how repressive and unjust the order whose interests they serve can actually be (2005:96).

En efecto, el detective privado está en un primer tiempo al servicio de un cliente (particular) y, en realidad, se decanta por suplir su necesidad de conocer la “verdad”. El policía está, también en principio, al servicio del orden público, es decir, del conjunto de la sociedad. Las derivas que toman muchas novelas, en que el detective parece alejarse de ese servicio público, obedecen a la misma lógica de conocer la “verdad”, pero partiendo de la base, de que esa “verdad” respecto al crimen, con los intentos ejercidos por superiores, altas instancias, presiones desde arriba para taparla, sirve al orden público. Desvelar y dar a conocer lo que realmente ha ocurrido es beneficioso para el conjunto de la sociedad, por mucho que pueda perjudicar a unos pocos, generalmente a grupos privilegiados o de poder. Sin embargo, al contrario de las dos variantes anteriores, el policía protagonista (o los miembros de su equipo) no es ningún genio, prodigio o superdotado. En principio, se busca

describir el trabajo de una persona intelectualmente “en la media”. El rol del esfuerzo y del compromiso con el trabajo, incluso el azar, desempeñan un papel importante. El otro punto clave es el propio crimen. Cualquiera puede ser la víctima, ya no se manejan necesariamente ambientes turbios, sino que se refleja un mayor nivel de angustia social, ya que cualquier persona puede acabar siendo una víctima y, muchas veces, de manera fortuita. Subyace el concepto de que el crimen invade distintos escalones sociales y afecta al conjunto. Como también argumenta Scaggs:

Crime in the procedural [...] happens to ordinary people, and although often plots are often based on personal crises, it is the inherent realism of the sub-genre of which this is a part that makes it the ideal vehicle for interrogating both the social order and the structures that support it (2005:97).

Esto nos lleva a interrogantes fundamentales: cómo son los vigilantes de la sociedad y, quién los vigila en última instancia, que provoca “The blurring of the thin blue line in this way creates disturbing grey areas in the portrait of an ordered and orderly society” (Scaggs, 2005:99). El personaje del policía corrupto es recurrente en el *hard-boiled*, sin embargo, en el *Polizeikrimi*, los obstáculos provienen de los engranajes del propio Estado, cuya manifestación al nivel “micro” del trabajo policial provoca retrasos o presiones en la línea de investigación. En muchas ocasiones, es la obstinación de un policía en particular la que consigue romper el círculo vicioso de la inoperancia del cuerpo, por ello:

A police novel⁵³ exposes the failure of the state and challenges dominant social values, it is usually through an identification with an abrasive individual figure [...] who is, in one way or another, at odds with the larger institution of the police force in which he serves (Messent, 2013:199).

En cuanto a la forma, el *Polizeikrimi* frecuentemente se narra en tercera persona, en un afán de mayor realismo temático y estructural (Scaggs, 2005:93). El autor busca transmitir al lector una sensación de objetividad mediante este narrador en tercera persona, que no se da en las narraciones en primera persona del *hard-boiled* (Scaggs, 2005:93). Sin embargo, el tiempo inherente a la narración está alejado de la vertiente clásica, pero incluye ciertas variaciones respecto al *hard-boiled*. Si bien permanece el tiempo del crimen, que la investigación trata de reconstruir, el tiempo referencial histórico en que se ubican los hechos referidos a la investigación, al crimen y al propio criminal pueden presentar múltiples alteraciones temporales, tanto analepsis como prolepsis. Las causas de estos saltos temporales habrá que buscarlas en la propia vivencia de la investigación, en la lógica del crimen, en sus causas más intrínsecas y en todos sus engranajes. En casos de crímenes seriados, el segundo delito marca un hito en el que tiempo de la investigación y “lógica”

⁵³ Peter Messent se decanta por el término *police novel* en lugar de *police procedural* como explica en la obra citada (2013).

del criminal van a discurrir en paralelo, hasta la confluencia final. El policía puede ver peligrar su integridad física como en el *hard-boiled*, o tener partes de acción, pero no hay que perder de vista que el *Polizeikrimi* está basado en “actual methods and procedures of police work [that] are central to the structure, themes, and action” (Scaggs, 2005:91). En aras del realismo, no sería pertinente incluir muchas escenas de acción, sólo las imprescindibles. El objetivo es que la resolución del crimen de ficción discurra por senderos no muy alejados de los que transitaría en el mundo real. Es el verdadero quid de la creación literaria en este subgénero, dotar a la rutina policial de suspense, para mantener al lector en vilo.

Por otra parte, como ya hiciera la variante clásica e incluso el *hard-boiled*, este subgénero es proclive a las series novelísticas protagonizadas por un mismo detective o equipo. La verosimilitud se mantiene, ya que normalmente los cuerpos de policía van resolviendo un caso tras otro. Además, esto permite que el autor perfile con mayor detalle la personalidad del investigador principal o del equipo, sus tensiones, introduzca elementos de la vida privada de los policías que permitan conectar con los lectores. Generalmente, cada caso da pie a que se descubran nuevas tramas corruptas, se aborde la problemática social, y así tomando al crimen como punto de partida, se ahonde en las motivaciones de los criminales, etc.

Otro aspecto a tener en cuenta es la localización de la trama, generalmente, en un ambiente urbano. Aquí también tenemos que tener en cuenta el factor de la verosimilitud. Ciudades como Nueva York, Los Ángeles o Londres son más proclives a ser el escenario de más de un crimen, por lo que no resulta descabellado que un mismo detective se enfrente a distintos y complejos casos a lo largo de una serie literaria.

La popularización del *Polizeikrimi* se ha dado en multitud de países. Por citar algunos ejemplos, los británicos Ian Rankin y su detective John Rebus, P.D. James y la serie protagonizada por Adam Dalgliesh, los estadounidenses Ed McBain o Michael Connelly. En Estados Unidos, este subgénero se ha desarrollado en paralelo a su versión televisiva, con multitud de series protagonizadas por policías, abogados, forenses y otros miembros de los cuerpos de seguridad del Estado que ilustran el papel de la ficción policial en contexto estadounidense.

3.1.2.4 Otros subgéneros

El género policiaco también se ha mezclado con otros para dar lugar a los llamados subgéneros híbridos, como la novela psicológica, la novela de acción, etc. Pero, muy

especialmente, la novela histórica. Se habla del subgénero de novela policiaca histórica o *historical crime fiction*. Este subgénero híbrido consta a su vez de dos variantes; por un lado, está la narración contemporizada en el presente para elucidar un crimen de un pasado remoto, que se caracteriza por presentar numerosos saltos temporales en la doble narración del crimen y su investigación. Por otro, la más popular es ambientar la investigación en otra época. Tanto para Scaggs (2005) como para Browne (2010), el éxito se explica por el paralelismo existente entre el proceso de investigación policiaca en la literatura y el trabajo de un historiador, ambos confrontados a reconstruir un hecho pasado a través de pruebas e indicios. Scaggs destaca que “[the] historical research [...] is an interpretative act” (2005:124) y, por ello, “history must be read as a text” (ídem), todo ello, se puede añadir, salvando las distancias que existen entre una obra de ficción y la interpretación del pasado “real”. La aproximación de Browne incluye además la acepción de “examining and explaining past behavior in bygone cultures” (2010:223) que enlaza con la labor del historiador por “documentar empíricamente el cambio social” (ídem). En este sentido, el punto central del interés está constituido por “revivir” de algún modo el pasado, por reconstruir la vida cotidiana de una época, aunque no falten algunos ejemplos de novelas que ahondan en explicar movimientos políticos. Al trasladar el concepto de tiempo remoto al terreno de la ficción, el maridaje de policiaco e histórico ha tenido amplia aceptación. En contexto anglosajón, se ha explorado literariamente a través de este subgénero casi todas las eras históricas del mundo occidental, desde las épocas de los faraones, griegos y romanos hasta el pasado victoriano, e incluso las dos guerras mundiales⁵⁴. Dos aspectos destacan a la hora de abordar este subgénero. En primer lugar, la importancia de la documentación y la ambientación. Como afirma Scaggs, al referirse al éxito del subgénero “their settings are crucial to their success” (2005:125), ya que “in historical crime fiction it is the temporal setting that usually takes centre stage” (ídem). Este primer punto también permite explicar el auge de este tipo de novela, puesto que “historical crime fiction writers offer us people events that are typically neglected in traditional studies of history” (Browne, 2010:223 – 224). Por tanto, usos y costumbres, mobiliario, topografía de la época, etc. constituyen un elemento central para la verosimilitud de este tipo de narrativa. Aquí, sin embargo, surge una primera disyuntiva, ya que el escritor debe optar (o no) por modernizar el lenguaje de sus personajes hasta cierto punto, dejando ciertos rasgos característicos⁵⁵. Scaggs señala los problemas que puede acarrear reflejar fielmente una

⁵⁴ Ver Browne para un repaso de algunos de los principales autores de este subgénero en lengua inglesa (2010:222 – 231).

⁵⁵ Por ejemplo, en una obra ambientada en el Siglo de Oro español, conservando el voseo y las interjecciones típicas de la época.

época alejada, lo que explicaría las licencias históricas que se toman muchos escritores de este subgénero:

The pursuit of verisimilitude, however, causes particular problems for the historical crime writer. Historical fidelity to the beliefs and values of a radically different time and culture can result in characters who are unsympathetic, and even repugnant to modern readers (2005:126).

El segundo aspecto a mencionar es la voluntad de recrear un pasado de otro país u otra cultura. Sería el caso del escritor neerlandés Robert van Gulik, que traslada la acción en sus novelas a la China del siglo VII o bien de Philip Kerr, que construye una serie de *Polizeikrimis* ambientados en Alemania durante la transición de la República de Weimar al nazismo.

Un caso que merece mención aparte en este epígrafe es *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Algunos críticos, como Patricia Merivale, lo califican de “metaphysical detective story” (2010:313) como parte de la “historiographical metafiction” (término acuñado por Linda Hutcheon, en Merivale 2010:313). Merivale afirma que la narración policiaca metafísica “must necessarily employ the conventions of the ‘classic’ detective story, if only to question, subvert, and parody them, notably in the matter of the solution” (2010:308). *El nombre de la rosa* reúne muchos de los signos de identidad del género policiaco clásico, un número limitado de sospechosos en una abadía (en lugar de la mansión de campo), donde se cometen una serie de crímenes, indagación a través de una serie de pistas, habilidad del investigador, narración desde el punto de vista del “fiel escudero”, Adso, que hace las veces de Dr. Watson. El modelo policiaco clásico al que remite Eco es Conan Doyle; de hecho, no se pasa por alto el nombre de su detective, Guillermo de Baskerville, reminiscencia clara a la novela *The Hound of the Baskervilles*, aunque también sea una alusión a otro Guillermo, William of Ockham. La época medieval en que se sitúa la acción entronca con el género de novela histórica, y hace que converjan estos dos subgéneros. Pero la novela presenta multitud de capas de lectura e incluso de investigación; la solución no radica en descubrir simplemente al misterioso monje asesino, sino que el móvil desempeña un papel fundamental en la trama. En efecto, los monjes caen asesinados por haber leído un libro. El investigador se centra tanto en lo uno como en lo otro, por qué es tan peligroso ese libro, qué es lo que transmite y, en última instancia, la necesidad de recuperarlo en aras del saber y el conocimiento. La novela está plagada además de referencias intertextuales y metaliterarias, lo que le da su carácter “metafísico”. Eco juega además con el lector de ambos géneros, que el arma del crimen sea el veneno que impregna las páginas del libro nos remite a la literatura popular de Alexandre Dumas,

y en particular, a la novela histórica *La Reine Margot*. Scaggs utiliza el símil de las cajas chinas para calificar la investigación desarrollada por William of Baskerville de “epistemológica” (2005:137), en la que una búsqueda se inserta en otra; también compara la cosmovisión del monje asesino, Jorge de Burgos, a la que califica de “apocalíptica” (2005:138) con la de Guillermo, que aprehende el conocimiento de forma “racional y científica” (2005:138). A esto, también se podría añadir que el móvil último no es simplemente el libro, sino, naturalmente, la filosofía que transmiten sus páginas, es decir, el principio de relativización del miedo a través de la risa que pone en cuestión el control a través de la religión. La solución trasciende la revelación del nombre del asesino, el móvil del crimen desvela un mundo de valores confrontados y una tensión irresuelta.

Si nos alejamos del género histórico, que se hibrida comúnmente con el policiaco, encontramos otro, que presenta grandes similitudes, como es la novela de espionaje. Según Seed (2010:233), ambos géneros se articulan alrededor de la investigación. Sin embargo, en la novela de espionaje, la intriga discurre entre bambalinas, alejada de la luz pública, y de conferencias de prensa por parte del cuerpo policial. Seed retoma la visión de Cawelti para referirse a la característica esencial del género de espías, la clandestinidad. El espionaje como nudo de la historia secreta de los Estados. Mientras que la investigación los emparenta, se pueden encontrar distinciones, ya que la misión del espía no se apareja siempre a la resolución de un hecho delictivo, por mucho que en la novela de espías se suelen asesinar, desapariciones y el espía ponga en peligro su integridad como sucede en el *hard-boiled*. Pero sí es cierto, que la novela de espionaje se construye en última instancia en torno a “the political dimension of the narrative, where the ultimate players are the governing institutions of the countries concerned” (Seed, 2010:233). Estamos ante un género eminentemente politizado, que recrea las líneas menos visibles alrededor de los conflictos políticos, que permanecen ocultos al hombre de la calle.

Se puede también mencionar la novela de gánsteres como pariente de la policiaca, especialmente de aquellas narraciones que se centran en el punto de vista del criminal. El enfoque es radicalmente distinto, ya que en estas son las hazañas criminales el centro de la narración. Cawelti (1976:51-79) hace un análisis de *El Padrino* de Mario Puzo en que las bases de una organización criminal mafiosa se reflejan simbólicamente en la organización empresarial. La visión subyacente de todo el recorrido de la familia mafiosa, desentrañada por Cawelti sería:

The dark message that America is a society of criminals, or the still more disturbing irony that a “family” of criminals might be more humanly interesting and morally satisfactory

than a society of empty routines, irresponsibly powerful organizations, widespread corruption, and meaningless violence (1976:79).

Munby (2010), a la hora de analizar los relatos de gánsteres, también traza un paralelismo entre organización criminal y multinacionales “its structure and in its techniques of production, distribution and sale” (2010:221), en la que además “the line that separates legal and illegal aspects of the trade is further compromised by the way the State participates itself in this Enterprise” (idem).

Sin duda, este repaso a subgéneros híbridos y otros géneros relacionados con el policial no es exhaustivo. No es tal su propósito, sino hacer acopio de algunos ejemplos para presentar la capacidad que tiene el género policiaco de reinventarse a sí mismo.

3.2 El género policiaco en Suecia

Antes de entrar de lleno en el desarrollo del género en contexto sueco es interesante mencionar el estudio que hace el crítico Dag Hedman (2007) sobre sus antecedentes y catalizadores. Por un lado, menciona como antecedente a la novela picaresca española que se terminó diseminando por toda Europa en distintas formas, como las biografías de criminales. Suecia también tuvo su cultivo autóctono de *brottslingsbiografier* y *rövarromaner* (biografías de criminales y novelas de ladrones, respectivamente) a partir del siglo XVIII. También influyó la difusión de la literatura panfletaria en toda Europa, “dessa tryck kunde handla om politik och religion, men en stor andel av dem var skönlitterär” (Hedman, 2007:2) [esta literatura trataba sobre política y religión, pero lo hacía de un modo bien distinto a la alta literatura]. Este último género se popularizó en Suecia en el siglo XVIII y principios del XIX; gran parte de esta literatura, además, versaba sobre hechos criminales, que frecuentemente eran anónimos y “ofta spelade en nyhetsförmedlande roll” (Hedman, 2007:2) [con frecuencia desempeñaba un papel de transmisión de noticias]. Son dos indicios de que el lector sueco ya estaba de alguna manera familiarizado con la lectura de narraciones sobre crímenes, al igual que ocurrió en Inglaterra con los *Newgate Calendar*. Por otra parte, señala Hedman, el desarrollo exponencial de la prensa escrita durante el siglo XIX y el surgimiento de la novela folletinesca. Muchos de los temas elegidos en los relatos que aparecían cotidianamente en prensa se enfocaban hacia hechos morbosos o casos criminales. Hedman señala que el folletín de autor anónimo publicado por capítulos en prensa entre 1891 y 1892, *På godt och ondt. Roman*, apareció antes de que se publicase, en formato de libro, la considerada primera novela policiaca sueca, *Stockholms-detektiven* [El detective de Estocolmo⁵⁶].

Johan Wopenka (2006) indica como precursores del novela policiaca a Carl Jonas Almquist y sus relatos cortos *Skällnora kvarn* [El molino de Skällnora] de 1844, la novela de Carl Fedrik Ridderstad, *Samvetet eller Stockholms-Mysterier* [La conciencia o los misterios de Estocolmo] de 1851, a dos relatos cortos contenidos en *Onkel Benjamin Album* [El álbum del tío Benjamin] de Claude Gérard (pseudónimo de Aurora Ljungstedt) publicados en 1873 y a las obras de Janne Bruzelius, cuya novela *Ödets Kastboll* [La pelota del destino] de 1879 tiene a un comisario de policía como protagonista. Sin duda, no

⁵⁶ A continuación se facilitan traducciones a modo indicativo de los títulos suecos. A menos que se indiquen en cursiva entre corchetes con la fecha de publicación de la traducción, estas novelas no han sido traducidas al español.

hay que olvidar la importancia de las traducciones⁵⁷ de obras anglófonas. Los relatos de E.A. Poe aparecen referenciados por primera vez en Suecia en 1882; pero otros autores como A. Conan Doyle se tradujeron con poco desfase temporal respecto a su publicación original, a lo largo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. No es de extrañar que Sherlock Holmes gozase de amplia popularidad en Suecia y tuviese sus propios cultivadores en lengua sueca, que a principios del siglo XX trasladaron al personaje de Doyle a la lengua sueca. Los ejemplos vienen dados por los relatos cortos de Sture Stig (pseudónimo de Frans Oscar Wågman) recogidos en *Sherlock Holmes i ny belystning* [Sherlock Holmes bajo una nueva luz] y *Nya Sherlock Holmes-historier* [Nuevos casos de Sherlock Holmes] entre otros autores⁵⁸. Lo mismo ocurrió con los escritores franceses de género policiaco, como Émile Gaboriau o Maurice Le Blanc. Adelantándonos un poco, tanto Dashiell Hammett (con excepción de *Cosecha roja* que se publicó tardíamente en 1968) o Raymond Chandler, así como Agatha Christie, llegaron puntualmente en sueco al público lector. La amplia receptividad del lector sueco al género a principios del siglo XX parece demostrada, tanto por la aparición de obras autóctonas como por la amplia difusión de los autores más significativos del policial. Wopenka afirma rotundamente que “seit etwa 1910 ist die Kriminalliteratur bei schwedischen Lesern eine sehr beliebte, gelegentlich sogar extrem beliebte literarische Gattung gewesen” (2006:73) [desde aproximadamente 1910, el policial goza de gran popularidad, incluso se puede decir de vez en cuando de extrema popularidad, entre los lectores suecos]. Todos los antecedentes mencionados a lo largo del XIX, sin olvidar la exploración de las obras policiacas de otros confines vía traducciones, también confirman la afirmación de Wopenka de que “Schwedens Kriminalliteratur auf eine lange Tradition zurückblickt, und diese Tradition bildet das eigentliche Fundament des modernen schwedischen Krimis” (ídem) [La literatura policiaca sueca se remite a una importante tradición, que, además, constituye la piedra angular de las novelas policiacas suecas contemporáneas].

Si nos centramos en la producción en sueco, la mayoría de la crítica sueca especializada (Lundin, Wopenka o Bergman, por citar algunos nombres) considera a la novela *Stockholms-detektiven* de Prins Pierre (pseudónimo de Fredrik Lindholm) como la primera del género publicada en Suecia, concretamente en 1893. Los rasgos destacados de este

⁵⁷ Ver Hedman, Iwan (1974) cuya obra referencia todas las novelas policiacas, originales y traducciones, publicadas en Suecia entre 1864 y 1973.

⁵⁸ Wopenka (2006) ofrece otros nombres de autores que tomaron el testigo y utilizaron la figura de Sherlock Holmes, pero indica que muchos de estos libros se escribían deprisa para publicarse rápido en ediciones baratas. Esta tendencia que se encuentra tanto en EE.UU. con los magazines *pulp* como en España es uno de los rasgos del policial como género popular, que le han apartado durante décadas de la considerada narrativa seria.

primer ejemplo son que su autor se basó en un caso real para trasladarlo a la ficción, en una imbricación entre periodismo y obra de ficción, que está protagonizada por un policía (y no por un aficionado) y que el caso supone que el detective tenga que desplazarse, concretamente de Estocolmo a la localidad próxima de Eskilstuna. Bergman (2011, 2014) nos orienta sobre las fuentes de inspiración para esta primera creación de detective sueco, claramente Dupin de Poe y Sherlock Holmes de Conan Doyle. Por lo que se verá después, no conviene pasar por alto que el considerado primer detective de novela policiaca sueca sea precisamente un policía, la predominancia de este tipo de investigador se deja sentir desde sus inicios. La literatura policiaca sueca de principios del siglo XX se caracteriza por la apropiación de los códigos de deducción lógica del relato policiaco clásico con toques del género de aventuras para conformar los inicios de la narrativa policiaca sueca (Lundin, 1993; Bergman, 2014). Un ejemplo es *Jul Regis* (pseudónimo de Julius Pettersson), cuyas tramas están fundamentadas en crímenes que incluyen grandes dosis de aventuras con bandas de criminales internacionales. Otros autores del primer cuarto del siglo son S.A. Duse, que mezcla tramas con bandas de maleantes y bolcheviques, Frank Heller (pseudónimo de Gunnar Serner) o Leif Beckmann. Respecto a los criminales, Bergman (2011, 2014) hace la interesante observación de que la mayor parte son de procedencia extranjera. De esta manera, “evil was represented by individuals who did not belong in the fundamentally good (mostly Swedish) society where the novels were set. The villain, once discovered, could easily be removed, and peace and order could be restored” (Bergman, 2014:15). La popularidad alcanzada por las “reinas británicas del crimen”, Agatha Christie o Dorothy L. Meyers, en Suecia, tiene su translación en la novela al más puro estilo clásico *whodunit* de Kjerstin Göransson-Ljungman, *Tjugosju sekundmeter, snö* [veintisiete segundos por metro, nieve], que ve la luz en 1939. La autora seguiría escribiendo en clave de policiaco clásico después de la guerra.

Tras la Segunda Guerra Mundial, especialmente durante la década de 1940 y 1950, se siguen escribiendo (y publicando) muchas novelas policiacas de corte clásico. Esta variante se conoce entre la crítica sueca como *pusseldeckare*. A pesar de la emergencia y la difusión en Suecia del subgénero *hard-boiled* (*hårdkokt*), este no encontró su eco en la producción autóctona, salvo excepciones como Anders Jonason. La gran popularidad de la variante clásica había integrado en sus inicios elementos del género de aventuras, pero con prevalencia de lo policial. Lo mismo se podría decir sobre la influencia de estos dos subgéneros, el uno sobre el otro. Hubo rasgos del *hard-boiled* que sí influyeron en la producción nacional sueca, pero no encontramos a un Sam Spade sueco, al contrario de lo

que pasó con Sherlock Holmes. Se puede apreciar en la concepción de algunos personajes femeninos en Stieg Trenter, en las que el autor “han hämtade även inspiration när det gällde gestaltningen av vackra, farliga kvinnor i en lömska förföreskans roll” (Kärrholm y Bergman, 2011:100) [traía también inspiración en cuanto a la creación de bellas y peligrosas mujeres en el taimado rol de la seductora]. El mencionado Stieg Trenter es considerado por Lundin (1998) y Bergman (2014) como el primer escritor de novela policiaca moderna. Bergman (2011, 2014) basa su argumentación en el enfoque más realista presente en las novelas de Trenter, que se traduce concretamente por un retrato de la vida cotidiana sueca y de gente de a pie, en contraposición a los criminales y bandas de origen foráneo. De profesión periodista, antiguo corresponsal de guerra en Abisinia, su debut novelístico data de 1943 con *Ingen kan hejda döden* [Nadie puede detener a la muerte], que Wopenka califica de “novela completamente convencional” (2006:79), pero que “in den folgenden sechs Jahren schuf er seinen eigenen Stil” [en los siguientes seis años consiguió perfilar su propio estilo] (Wopenka, 2006:79). La serie de novelas policiacas de Trenter está protagonizada por un fotógrafo que hace las veces de investigador de crímenes y, si por algo destacan sus narraciones, es por las descripciones que hace de Estocolmo. Este carácter urbano de sus novelas, en que la ciudad se despliega ante el lector, le aproxima del *hard-boiled*, aunque sin abandonar los patrones de la variante clásica. Es justamente el papel de esta ambientación urbana, muy presente en sus novelas, lo que destaca Lundin, con lugares muy reconocibles de Estocolmo, que permiten al lector de la ciudad reconocerse en ella, y por ende, le transmiten esa impresión de realismo e incluso complicidad: “Trenter excellerade i att låta handlingen utspela sig i miljöer strax bakom eller intill det mycket välbekanta: all stockholmare har sett Stomatolskylten, få fungerat över hur den kan se ut från baksidan” (1998:32) [Trenter destacó por hacer que la acción se desarrollase en lugares próximos o incluso muy familiares: todos los habitantes de Estocolmo han visto el panel luminoso de Stomatolskylten, y saben cómo se puede ver desde atrás]. Trenter dejaría de escribir a su muerte, a finales de la década de 1960; pero su mujer, Ulla Trenter, recoge el testigo y continúa posteriormente con la serie. Este periodo de las décadas de 1940 y 1950 es la edad de oro de la novela policiaca clásica sueca y como afirma Bergman, por entonces, “crime fiction was still regarded primarily as an entertainment genre” (2014:17), un hecho comparable a la edad dorada de la novela policiaca clásica del periodo de entreguerras en Gran Bretaña. De esta época procede también la publicación de las obras de otros autores del género, como Maria Lang (pseudónimo de Dagmar Lange), H-K. Rönblom y Vic Suneson (pseudónimo de Sune Lundquist). Por su parte, el anteriormente citado Anders

Jonason, coetáneo de los anteriores, “was the first Swedish crime writer to attempt to write novels that could be placed primarily in the hard-boiled genre, inspired by Dashiell Hammett and Raymond Chandler” (Bergman, 2014:15). Intento excepcional, porque por entonces predominaba el policial clásico. Maria Lang destaca por ambientar sus novelas en un entorno rural ficticio, de clase media alta. También por su combinación entre novela policiaca y romance, es la primera en que la sexualidad desempeña un papel importante en las tramas, como por ejemplo las relaciones lesbianas (Bergman, 2014:18; Wopenka, 2006:80). Se sirve de una combinación de detectives, uno aficionado y otro policía, pero que no combinan sus esfuerzos como sería el caso de Trenter. Para Wopenka (2006:80), la calidad de sus novelas decae a lo largo del tiempo, y considera que siempre fueron bastante convencionales. H-K. Rönblom es otro ejemplo de escritor de una decena de novelas policiacas de corte clásico, sin embargo, no exentas de crítica social (Wopenka, 2006:80; Bergman, 2014:19). Elige un entorno rural para sus tramas, pero “under a seemingly idyllic surface lurks in the shape of egocentrism, greed, peer pressure and xenophobia” (Bergman, 2014:19). En cuanto al cuarto autor englobado en esta época, Vic Suneson, la característica más destacable de su obra es el protagonismo de un policía, que le hace gozar de la consideración de inaugurar el subgénero del *Polizeikrimi*, y una ambientación en los barrios más degradados de Estocolmo, sirviéndose de recursos de novela psicológica. Sin embargo, “Suneson’s police officers have no private life to speak of and are always confident about their profession and their abilities” (Bergman, 2014:20). Habrá que esperar a la siguiente década para sentar las bases del *Polizeikrimi*, llamado *Polisroman* en sueco.

Hasta la década de los años 1960, la literatura policiaca en Suecia se distinguía por explorar los horizontes de la variante clásica, rozando otros subgéneros, pero sin salirse de las fronteras del subgénero. Llegados a este punto, conviene detenerse a recordar brevemente la situación política y social de la época, para contrastarla con la deriva que se produce a nivel de narrativa policiaca. En un contexto posbélico y de guerra fría, Suecia proyectaba hacia el exterior la posibilidad de una tercera vía, de economía mixta, que permitía la economía de mercado, pero con una amplia regulación del Estado para asegurar la correcta distribución de los recursos. El politólogo Manuel Sánchez de Dios (1993:286 – 287) resume los puntos clave de este concepto de “vía sueca”: democracia integral, noción del Estado como “casa del pueblo” (el concepto de *folkhemmet*), compatibilización de eficiencia económica y promoción empresarial con la igualdad social y regulación de la economía de mercado. El proceso estuvo liderado por el partido socialdemócrata sueco (*Sveriges socialdemokratiska arbetareparti*), que se mantuvo de forma estable en gobierno

desde la década de 1930 hasta la de 1990, fecha en que otros partidos accedieron al gobierno de Suecia. El carisma de algunos de sus líderes históricos y primeros ministros suecos, como Per-Albin Hansson u Olof Palme, reforzó la imagen de la socialdemocracia sueca y del denominado “modelo sueco”. Las palabras de un investigador no sueco como es Peter Messent ilustran esta percepción, que empezaba a construirse incluso antes de la Segunda Guerra Mundial:

Sweden, from the outside, has generally been seen as a model of a fair and egalitarian society with its social welfare system (an education and health system, pension rights, old age care, and the like) established over the course of the twentieth century and made possible, in part, by its neutrality during the two world wars the relative affluence that this brought. In 1928, Prime Minister Per-Albin Hansson spoke of Sweden as “the people’s home” (folkhemmet) – a term that came to be generally recognized as describing the Swedish State, and this system of care and support for its citizenry, as a type of metaphorical extended family. In 1936, the American journalist Marquis Child published his highly influential book *The Middle Way*, arguing that Sweden had, accordingly, found an effective and unique way of combining capitalism and communism. By the 1960s, this system was generally recognized as a highly successful application of social democratic ideals. Those on the political left, however, such as Sjöwall and Wahlöö, were prescient in identifying the cracks and compromises in the Swedish welfare state (2013:176).

Una visión de la situación internacional más amplia en la década de 1960 nos lleva a una época contestataria, de movimientos y protestas sociales. Suecia, en palabras de Bergman, también experimenta “a general political ‘awakening’ - an increased awareness of social injustices and a politicization of the intellectual and public spheres” (2014:21).

En este contexto, la pareja de periodistas y activistas de izquierdas, Maj Sjöwall y Per Wahlöö, conjugaron esta nueva concienciación con la novela policiaca y abrieron un nuevo capítulo en la narrativa policial sueca: el *Polisroman*, *Polizeikrimi* o *Police Procedural* (según se adopte la terminología sueca, alemana o inglesa). Antes de lanzarse al género, tradujeron al sueco las obras de Ed McBain. Bergman (2014:22) encuentra similitudes entre el estilo que adoptaron y el del autor estadounidense. Conjuntamente escribieron una serie, denominada *Roman om ett brott* [Historia de un crimen], compuesta de diez novelas policiacas, que se inicia con *Roseanna* (1965) [*Roseanna*, 2009] y finaliza con *Terroristerna* (1975) [*Los terroristas*, 2013]. Formalmente, su serie se centra en el trabajo de un grupo de policías, capitaneados por el comisario Martin Beck. Algunas de las peculiaridades que se encuentran en su escritura es la inclusión de aspectos privados de la vida de los policías, particularmente de las difíciles relaciones familiares del comisario protagonista. Un entorno urbano, centrado en Estocolmo, envuelve las tramas. Aúnan influencias tanto del *hard-boiled*, pero trasladado al ojo policial desencantado, como de la variante clásica, por las coincidencias que sirven para resolver los casos, “characters who happen to be in a certain place at a certain time [...] that later turns out to be crucial for the

solving of the case” (Bergman, 2014:22). La intención de sus autores es claramente política, de agitación de conciencias aletargadas, una disección del famoso Estado del bienestar sueco. En palabras de la propia, Maj Sjöwall,

We realized that people read crime, and through the stories we could show the reader that under the official image of welfare-state Sweden there was another layer of poverty, criminality and brutality. We wanted to show where Sweden was heading: towards a capitalistic, cold and inhuman society, where rich got richer, the poor got poorer (en Frances, 2009)⁵⁹.

La apropiación del género policiaco es definitivamente intencional; es un género, que, dada su popularidad entre el público lector, permite llegar a un mayor número de personas que un panfleto o una denuncia. Un integrante del sistema, encarnado por el comisario y su equipo, desnuda al propio sistema estatal. La adopción de un policía cumple perfectamente el propósito de mostrar las vísceras descompuestas del Estado sueco “desde dentro”. A través del uso que hacen Sjöwall y Wahlöö del subgénero del *Polizeikrimi*, la función que suple la novela policiaca pasa del entretenimiento al análisis político y social. Si el *hard-boiled*, ya había mostrado las posibilidades en este campo, en el caso sueco, va a ser el *Polizeikrimi*, el subgénero que ocupe ese lugar. Sjöwall y Wahlöö inauguran una tendencia que ha caracterizado durante años la novelística policiaca sueca: la supremacía (hasta el siglo XXI) del *Polizeikrimi* sobre otros subgéneros, marcado por unos perfiles de policías taciturnos y melancólicos con abundantes problemas personales, que se entremezclan en la trama durante la resolución de los diferentes casos, la inclusión de trazos de novela psicológica en la caracterización de los personajes y, por último, aunque no todos los autores suecos que tras ellos adoptaron el subgénero siguen este patrón, la intencionalidad predominante sobre el placer lúdico en la novela policiaca. Incluso más allá de la creciente faceta política de sus novelas, se encuentra el componente de aproximación sociológica a través de la ficción a la realidad de su sociedad, quintaesencia del tipo de narrativa policial desarrollado por Sjöwall y Wahlöö. En este punto, sin duda, Henning Mankell va a ser uno de sus “herederos” y su propio detective, Wallander, comparte muchas características con Martin Beck. En el prólogo a la edición española de *Roseanna*, Mankell analiza el cambio que representaron estos dos autores en la trayectoria del género policiaco sueco:

Creo que cualquiera que haya escrito sobre crímenes como reflejo de una realidad social ha sido inspirado, de una manera y otra, por ellos. Rompieron con las tendencias preexistentes en la novela policíaca. Stieg Trenter dominó el mercado en Suecia en los años cincuenta, junto a Maria Lang y H. K. Rönblom. Todos ellos cultivaron historias de

⁵⁹ Procedente de la entrevista y artículo escrito por Louise Frances, “Queen of Crime”, en *The Guardian*, publicado originalmente el 22 de noviembre de 2009, ver bibliografía.

detectives en las que la resolución del misterio era el asunto principal. En los libros de Trenter, las calles, los restaurantes y bares y la comida se describen con gran detalle, pero el escenario queda sólo en eso, en un escenario, nunca se establece un vínculo directo ni real entre el crimen y el lugar donde sucede. Tuvo particular importancia el hecho de que Sjöwall y Wahlöö se apartaran de las descripciones absolutamente estereotipadas de los personajes, tan extendidas. Ellos mostraron tipos que evolucionaban ante los ojos del lector (Mankell, 2007:7).

Otro escritor sueco actual de novela policiaca como es Arne Dahl (pseudónimo de Jan Arnald) se muestra de acuerdo con esa línea de ruptura que supuso la narrativa de esta pareja de escritores. Sin embargo, Dahl también destaca la calidad literaria de esta serie por encima de su componente político. El fondo intencional, la buena plasmación y translación de la disconformidad reviste mayor importancia que la propia ebullición:

Es raro que una tradición literaria tenga unos auténticos padres. Y aún más raro que los tenga todo un género. Pero, la verdad, esto es precisamente lo que ocurre con el principal género sueco dentro de la novela negra: la novela policíaca de crítica social. Con anterioridad a Maj Sjöwall y Per Wahlöö, la novela criminal sueca era de un cariz completamente distinto. Con ellos desapareció irremisiblemente toda la ingenuidad propia de la clásica novela de misterio. [...]

Y su aparición [de Sjöwall y Wahlöö] no sólo venía a ser una síntesis de las diferentes tradiciones de la literatura de suspense [...], sino que además añadía dos elementos que había echado en falta en toda esa literatura: sentido del humor y una visión crítica de la política contemporánea.

Y lo que es más: una prosa pero que muy bien trabajada, con un lenguaje rico en matices y meticulosamente cincelado.

Se trata, pues, de un producto modélico de literatura del 68, que arranca en una época de concienciación política incipiente, 1965, y alcanza hasta, quizá, el año más dogmático de todos: 1975. Y debería haberle ocurrido lo que a tanta otra literatura del 68, a saber: que la uniformidad política hubiera eliminado toda tensión narrativa, haciendo que todo se viniera abajo como un castillo de naipes.

Pero curiosamente, esto no ocurre. [...]

De eso se trata precisamente: la creación literaria no debe nunca jamás someterse a la agitación política. No se pueden olvidar el tiempo y el marco escénico. No hay que olvidar nunca que la novela debe localizar a los personajes en un espacio, y que esto ha de hacerse con viveza. La vivacidad se antepone a la ideología. Si uno lee detenidamente [Dahl, 2010:7-10].

La influencia de este tándem se transluce en la novelística desarrollada durante los 70, 80 y 90, en autores como Leif GW Persson, K Arne Blom, Hans Holmér, Olov Svedelid, Gösta Unefäldt, que trata de conjugar la variante clásica con esta nueva, Håkan Nesser y muy particularmente en Henning Mankell. Transcenden incluso las fronteras de Suecia y su modelo se dejará notar en parte de la novela policiaca alemana. Por ejemplo, el trabajo doctoral de Brönnimann (2004) indaga sobre las obras de los autores suecos y del alemán -

ky en clave de lo que denomina *Soziokrimi* o novela policiaca sociológica. Volviendo al territorio literario sueco, el *Polizeikrimi* va a mostrar sus posibilidades, ya que los diferentes autores no se limitan a tramas urbanas, sino que eligen otras ciudades reales, como Lund (Persson), o imaginarias (Nesser) para sus historias, las combinan con otras características más propias del *thriller* o, incluso, reniegan del corte claramente político de Sjöwall y Wahlöö. Sin duda, como afirma Wopenka,

Der schwedische Polizeiroman hat ein breites Spektrum mit unterschiedlichen Stilrichtungen: da sind zum einen die immer noch ziemlich herkömmlichen Romane über die Polizeitruppe in einer kleineren Stadt oder Provinz, die ihre Fälle nach dem alten Puzzlesystem löst; da sind etwas hartgesotteneren Geschichten über Großstadtpolizisten und ihren Kampf gegen das organisierte Verbrechen; da sind Romane über Spezialeinheiten der Polizei, die im internationalen Einsatz sind, und deren Handlungen mehr dem Thriller entlehnt sind als dem klassischen Polizeiroman, und so weiter [2006:84].

[El *Polizeiroman* sueco tiene un amplio espectro que abarca diferentes estilos: están las novelas bastante convencionales sobre un equipo policial en una pequeña ciudad o provincia, que resuelven los casos al modo de la variante clásica; están las historias más o menos al estilo *hard-boiled* de policías en la gran urbe y su lucha contra el crimen organizado; están las novelas sobre tropas especiales de la policías, involucradas en casos de proporciones internacionales y cuyas andanzas toman prestados más elementos del *thriller* que de novelas de policías clásicas, entre otras.]

Hecho sorprendente a primera vista es que la variante clásica siguiese cultivándose en literatura policiaca sueca durante los 70. Sin embargo, no olvidemos su gran tradición en las letras suecas y su popularidad, y las obras de Jan Mårtenson, Jan-Olof Ekholm, Jan Ekström, que empezaría a publicar en los 60, Bo Balderson o Leif Silbersky dan buena fe de que el subgénero policiaco clásico pervivía a pesar de las nuevas direcciones que estaba tomando el género.

Por otra parte, también surgió en paralelo una corriente que hundía sus raíces en la novela psicológica y en el thriller para mezclarlas con lo policial y experimentaría una gran revitalización a partir de 1990. Se trata de la novela policiaca de corte psicológico, incluso llamada *Psychotriller*. Wopenka referencia la primera novela de este tipo en la obra *Skuggan över Ninas hus* [La sombra sobre la casa de Nina] publicada en 1956 por Inga Thelander. Entre los escritores que se decantan por esta variante, se cuentan Ulf Durling, Jean Bolinder y ya en la década de los 90, Kerstin Ekman, Inger Frimansson y Karin Alvtgen. Para Bergman, “since the 1990s, the psychological thriller has become more widespread in Swedish crime fiction and, as a sub-genre, it has been adopted by women authors” (2014:24).

Si nos atenemos a la cronología, la década de 1980 fue relativamente poco fecunda en materia de novela policiaca, con una notable salvedad: Jan Guillou. Influenciado por la obra de Sjöwall y Wahlöö, se decanta por una variante, el *thriller* político o *thriller* de espionaje, que ha tenido sus puntos álgidos y bajos en la narrativa sueca según Bergman (2014:24). Sus novelas tienen como protagonista al agente especial, Carl Hamilton conocido como Coq Rouge, cuya serie vería la luz entre 1985 y 1995. Bergman (2014:25) expone los paralelismos que se pueden establecer con James Bond, por el glamour y fortaleza del personaje y la acción imperante en estas novelas. Pero más allá del agente 007, las novelas de Guillou “also contain elements of strong (leftist) social and political critique, something that is a common feature of the spy thriller (though not of the Fleming archetype) [Bergman, 2014:25]. Wopenka por su parte destaca la profesión de periodista del autor, como tantos otros autores de novela policiaca sueca habría que decir, y siguiendo los pasos de Sjöwall y Wahlöö, “beschloß er, ihr Konzept zu kopieren und dabei gleichzeitig seine journalistischen Kenntnisse über schwedische und internationale Geheimdienste einzusetzen” (Wopenka, 2006:86) [decidió adoptar su concepto, combinándolo con sus conocimientos periodísticos sobre servicios secretos suecos e internacionales]. El propio agente Coq Rouge tiene un recorrido personal que le alejan de lo puramente local y le convierten en un vector de transmisión para que Guillou explore la faceta más politizada de sus historias:

[Coq Rouge], der in seiner Jugend Kommunist war und dessen politische Sympathie noch heute irgendwie der Liken gilt. Ungeachtet dessen wurde er in den USA ausgebildet und betrachtet jetzt die ganze Welt als seinen Aktionsraum [Wopenka, 2006:88-89].

[[Coq Rouge], quien, en su juventud, fue comunista y conserva aún hoy simpatías hacia la izquierda. A pesar de ello, se educó en EE.UU. y considera que el mundo entero es su terreno de acción.]

Guillou permanece en activo, aunque desde 2000, su producción se ha centrado en el más puro estilo del *thriller*.

Llegamos a una década, la de 1990, donde el género policiaco sueco despuntaría sobre otros y saldría de las fronteras nacionales. La afirmación de Nestingen y Arvas referida al conjunto del policial escandinavo, se aplica perfectamente al caso si la restringimos a la novela policiaca sueca: “Scandinavian crime fiction has become a familiar brand in North America and Europe since the 1990s” (2011:1). Para Barry Forshaw, esta eclosión internacional tiene un nombre: Henning Mankell.

If there's one modern writer who is the market leader for foreign crime in translation, it is Sweden's Henning Mankell. Not very long ago, Mankell was a clandestine pleasure, savoured by a privileged few outside his homeland, but slowly his reputation grew (Forshaw, 2012:21).

No se va a discutir en este apartado sobre las tendencias del mercado editorial. Baste decir, que Henning Mankell es junto a Stieg Larsson uno de los grandes “responsables” del auge que ha tenido en todo el mundo la novela policiaca no solo sueca, sino escandinava. Mankell publica su primera novela policiaca, *Mördare utan ansikte* [Asesinos sin rostro, 2001], en 1991. La serie protagonizada por Kurt Wallander e iniciada entonces se prolongará hasta 2009. Mankell es también autor de otras novelas policiacas sin Wallander de protagonista, así como de novelas no policiacas, ensayo y obras teatrales. Wopenka (2006), al igual que Bergman (2011, 2014) y Lundin (1998), destaca la influencia de Sjöwall y Wahlöö y la importancia del contenido de crítica social, algo que Lundin no duda en señalar como “Deckare som debattforum” (1998:78) [Novelas policiacas como foro de debate], pero además Wopenka subraya las cualidades literarias y estilísticas de la obra de Mankell, que le permiten transmitir su reflexión sobre el Estado del bienestar sueco:

Mit seiner handwerklich ausgefeilten und effektvollen Sprache und seiner dramatischen Erzählweise (Mankell ist auch ein wohlbekannter Theaterregisseur) hat es viel zur gegenwärtigen Diskussion über die Probleme des schwedischen Wohlfahrtsstaates und der schwedischen Gesellschaft von heute beigetragen (Wopenka, 2006:95)

[Gracias a un lenguaje finamente hilado y efectivo y su tono dramático (Mankell es también un conocido director teatral) ha contribuido al debate actual sobre los problemas del Estado del bienestar y la sociedad actuales de Suecia.]

En 1993, dos años después que Mankell, ve la luz la primera novela policiaca de Håkan Nesser, *Det Grovmaskiga nätet*, que inaugura la serie ambientada en un lugar imaginario con tintes neerlandeses protagonizada por el comisario Van Veeteren. Al ser uno de los pocos que no elige una parte reconocible de la geografía sueca, se ha discutido sobre la intencionalidad de este autor al localizar sus tramas en un espacio irreal. Wopenka refleja la posición del autor a este respecto:

Nesser hat erklärt, dass sein Interesse weniger der »äußeren Landschaft« gilt als der »inneren Landschaft«, will heißen, er ist weniger an geographischen Gegebenheiten interessiert als an psychologischen Zusammenhängen und Situationen (2006:96).

[Nesser ha aclarado, que su interés por el “paisaje exterior” es menor que por el “paisaje interior”, es decir, está menos interesado por las circunstancias geográficas y más por situaciones y contextos psicológicos.]

Nesser sigue en activo y en 2006 inicia una nueva serie policiaca, esta vez protagonizada por un comisario sueco. Otro autor, que se inicia en la década de 1990 en novela policiaca es Åke Edwardson. En sus libros, que se empiezan a publicar en 1995, conjuga la visión crítica de la sociedad sueca actual con tintes de novela psicológica. Para Wopenka destaca especialmente su uso del lenguaje, “wie man es nur selten in der schwedischen Kriminalliteratur erlebt” (2006:97) [como se ha experimentado con muy poca frecuencia en la novela policiaca sueca]. Son tres autores que despuntan en la escena literaria sueca en los 90, pero tardaran un par de años en traspasar fronteras. A Alemania, Mankell llega en 1993, Nesser y Edwardson en 1999. En el mundo anglosajón, se empieza a traducir a Mankell en el 2000 y desde entonces su ascenso será imparable. En España, la traducción de su primera novela llega en 2001. Nesser y Edwardson se darán a conocer para los lectores de habla inglesa en la década de 2000, y es entonces cuando la popularidad de la novela policiaca sueca aumenta como la espuma y se multiplican las traducciones en todo el mundo. A ellos se une otro autor, palpablemente influenciado por Sjöwall y Wahlöö, como es Arne Dahl, que empieza a publicar en Suecia en 1998, aunque llega a Alemania y a España en el siglo XXI. Sus novelas se centran en los quehaceres de una unidad especial de la policía y contiene grandes dosis de crítica social.

Durante los inicios del siglo XXI, se produce dentro del mundo literario sueco de novela policiaca un notable aumento de obras escritas por mujeres. Entre ellas, se cuentan algunas con amplia difusión internacional, como Liza Marklund, Åsa Larsson, Mari Jungstedt o Camilla Läckberg, otras, tal vez menos conocidas, como Helene Tursten, Aino Trosell, Åsa Nilsson, Eva-Marie Liffner, Karin Wahlberg, entre otros nombres, además de la mencionada anteriormente, Karin Alvtegen, cuyo estilo es más propio del *thriller* psicológico. Se pueden englobar dentro de un subgénero híbrido de *Polizeikrimi*. Aunque no siempre sitúan en primera línea de la investigación a un policía o a un equipo policial, a veces aparecen como coadyuvantes o investigadores secundarios. Estas autoras sitúan sus historias en diferentes lugares de Suecia; Larsson, por ejemplo, las ubica en la ciudad más nortea del país. Sus protagonistas, siempre femeninas (a excepción de las novelas de Jungstedt), además de investigadoras desempeñan una serie variada de profesiones, desde periodistas (Marklund) a limpiadoras (Trosell) pasando por abogadas (Larsson). Pero todas tienen un denominador común: las dificultades para conciliar su vida profesional con la familiar. También aparecen en estas novelas, multitud de culpables de sexo femenino y crímenes cometidos en mujeres y en niños, de índole sexual y malos tratos. Como afirma Wopenka, “die Erzählungen beleuchten die Lage der Frau in der modernen Gesellschaft, es

werden nicht nur kritische, sondern oft auch bittere Töne angeschlagen – und zwar völlig zurecht” (2006:100 – 101) [las narraciones arrojan luz sobre el lugar de la mujer en la sociedad contemporánea, no son únicamente críticas, sino que también dejan traslucir un tono muy amargo y ciertamente certero].

2005 fue sin duda un año que marcó el mundo editorial sueco con la publicación póstuma de la primera parte de la trilogía de Stieg Larsson, *Män som hatar kvinnor* [Los hombres que no amaban a las mujeres, 2008]. Al año siguiente ve la luz la segunda parte, *Flickan som lekte med elden* [La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina, 2008] y la última, *Luftslottet som sprängdes* [La reina en el palacio de las corrientes de aire, 2009] en 2007. El éxito internacional fue fulgurante y las traducciones se sucedieron en todo el mundo. La temprana muerte de Larsson impidió que la serie continuase, aunque tras disputas familiares y editoriales, se han recuperado sus borradores y una cuarta parte, escrita por David Lagercrantz ha visto la luz en 2015. Stieg Larsson ha gozado de una enorme popularidad, y su trilogía también aporta numerosos nuevos elementos a la narrativa policiaca sueca. Larsson, como muchos otros escritores suecos de género policiaco, era periodista y combina rasgos del reportaje con las dos tradiciones que ha experimentado el policial en Suecia, la variante clásica y el *Polizeikrimi*, en una hibridación con otros géneros (*thriller*, *hard-boiled*, etc.) para darles una nueva lectura. Para empezar, la investigación corre a cargo de un tándem desigual, un periodista, Mikael Blomkvist y un personaje sumamente asocial, Lisbeth Salander. Ambos, además, se van a ver inmiscuidos en escenas de acción, donde pelagra su propia vida, en tramas corruptas que llegan a todos los estamentos de la sociedad sueca. Es precisamente en Salander, el personaje femenino, en quien recae el rol de “llanero solitario” tan propio del *hard-boiled* estadounidense. La caracterización de Salander, curiosamente una marginada social, con la que pocos lectores tendrían contacto en la vida real, es una de las claves del éxito de la trilogía, a tenor de Messent,

It is difficult to say exactly what accounts for this success, though publisher’s hype and good marketing no doubt play their part. It is the figure of Lisbeth Salander, though, that gives the novels their main distinctive difference from others in the genre (2013:227).

En las antípodas de Salander, que no cree en nada y ha sufrido en carne propia todas las perversiones que puede albergar el Estado de derecho y bienestar sueco, se sitúa Mikael Blomkvist: “Blomkvist is represented as an almost perfect illustration of liberal Swedish gender values, and a man who manages to avoid conventional and patriarchal forms of behavior” (Messant, 2013:236). Bergman (2014: 134) argumenta que Larsson ha invertido los roles de sus dos personajes, ya que el periodista tiene rasgos más femeninos y es

Salander, emulando al tradicional héroe (masculino) de acción, quien le rescata en una escena donde está en peligro. La amplitud de temas tratados y aspectos de la realidad sueca en tela de juicio, abarca desde el mundo empresarial, los grupos de poder, el maltrato a mujeres y niños y a un cuestionamiento del papel de los servicios secretos suecos, por nombrar a unos cuantos, también desempeñan un papel considerable en el interés de crítica y público por esta obra.

El siglo XXI viene marcado por una profusión de autores y títulos de novela policiaca sueca (y escandinava), que incluso parece hacer sombra a otro tipo de narrativa de la región. No es el objetivo de este trabajo reseñarla toda. Baste mencionar a un abogado, Jens Lapidus, que, con su trilogía de Estocolmo, iniciada con *Snabba Cash* en 2006 [*Dinero fácil*, 2010] adopta los códigos del *hard-boiled* estadounidense, ya sí plenamente, y los traspasa al punto de vista del criminal, para mostrarnos la criminalidad sueca perfectamente organizada según patrones empresariales y los subsuelos de la capital sueca, flanqueados por la connivencia de las autoridades.

El fin de este repaso a la trayectoria de la novela policiaca en Suecia es mostrar las fuentes de las que bebe Henning Mankell, cuya línea literaria se encuentra bien trazada desde la década de 1960 y 1970, ante un público receptivo a este género. Su gran mérito ha sido traspasar fronteras y dar a conocer de forma mayoritaria la narrativa policial sueca a lectores de todo el mundo.

3.3 El género policiaco en España

El recorrido por la génesis y el desarrollo del género policial en clave anglosajona permite abordarlo desde la perspectiva de variantes, temáticas principales y dilucidar algunos de los elementos de su poética. El caso sueco parece permitir seguir ciertas pautas marcadas por la crítica anglosajona o en todo caso, la crítica sueca, como se ha visto, se ha adaptado bien a ellas y a su terminología. Pero al referirnos al género policiaco dentro del contexto español, las palabras de Lorenzo Silva resultan providenciales:

Uno de los asuntos más engorrosos con los que se enfrenta quien escribe novela de criminales e investigadores es encajarlas correctamente bajo la concreta etiqueta genérica que, según los eruditos y estudiosos, les corresponde. (2010:76)

Si no siempre resulta adecuado catalogar una parte considerable de la novelística policiaca dentro de categorías estancas, mucho más dificultosa se torna esta labor en el caso español, donde para empezar ni la terminología coincide. Conviene, por tanto, abordar la espinosa cuestión por partes. Referente a la terminología, Colmeiro (1994:57) la ha dividido sobre la base de la fórmula narrativa en “novela policiaca clásica (o novela enigma) y novela policiaca negra (o novela negra)”. A todo ello, es necesario añadir que la llamada novela policiaca negra no se corresponde completamente con el *hard-boiled* estadounidense, sino que conjuga muchos elementos de este con otros más “autóctonos”; por ejemplo no siempre el investigador es un detective privado y, en cualquier caso, su papel de llanero solitario o antihéroe arquetípico no es tan patente. Esta variante de novela negra es la predominante en la novelística policial española, especialmente al producirse el fin de la dictadura. Patricia Hart (1987:206 – 207) argumenta que, al surgir más tarde, la narrativa policial española es más sofisticada que la anglosajona y, desde luego, más realista. Los investigadores no poseen cualidades intelectuales sobresalientes, ni son hombres de acción en la jungla urbana, en muchos casos. Si hay algo propio de los detectives que van a aparecer en las novelas negras en España es el contorno de sus limitaciones, son sus características de hombre-masa que se topan por azar con una investigación. Esto permite evaluar los puntos de vista de una persona corriente, la perseverancia en trabajar por resolver un caso más que los golpes de suerte y la visión de que forman parte de un conjunto social más amplio, en el que “society’s problems cannot be solved by an individual, but rather must be attacked collectively” (Hart, 1987:206). Siguiendo la línea argumental de Hart (1987:205 – 206) destacan, además, varios elementos de la novela negra española: el primero, la naturaleza urbana de las tramas, inicialmente enfocadas en Barcelona, que posteriormente, pasarán a desarrollarse también en Madrid, con algunas

incursiones a otras latitudes peninsulares. El segundo, los criminales se revelan como pertenecientes a dos grupos concretos: las fuerzas de seguridad del Estado y los “ricos” (conglomerado este último que abarca desde el enriquecimiento empresarial reproducible o claramente ilícito a la política que conlleva corrupción). En este sentido, el tema de la corrupción aparece como una gran constante, y afecta a todos los niveles sociales. Hart (1987:206) señala dos grandes influencias de la tradición ibérica en el policial, como son el género picaresco y el esperpento. A este respecto, destaca el uso del humor que hace Eduardo Mendoza en sus novelas híbridas que abarcan también el género policiaco. Todo ello, le permite concluir a esta autora que el desarrollo tras el franquismo del policial en España es “a good deal of explanation of contemporary Spain” (Hart, 1987:207) y la apropiación del género, ya sea por escritores plenamente imbuidos en él u otros que lo utilizan puntualmente, es “a form for the expression of new ideas, both political and social” (Hart, 1987:207).

Para repasar la historia del género en España, se puede consultar las obras de Valles Calatrava (1991), Colmeiro (1994) y Vázquez de Parga (1993), esta última especialmente recomendable para conocer los antecedentes y precursores antes de la eclosión definitiva con el fin del franquismo. Janerka (2010: 43 – 71) presenta un amplio repaso al material crítico disponible sobre la historia del género policiaco en España, mientras que Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2010:61 – 71) trazan una semblanza sintética y concisa, que recoge los hitos de su surgimiento en España y su panorama en la actualidad. Más que reproducir estos contenidos⁶⁰ de acceso más fácil que en el caso sueco para el lector o estudioso hispanohablante, se pretende dar en este apartado una visión de conjunto de las peculiaridades que ha tenido el género en su andadura por España, tanto respecto al punto referencial anglosajón como a la evolución en Suecia, que permitan a la postre entender la figura de Manuel Vázquez Montalbán en su contexto y las diferencias con la de Henning Mankell.

Lo primero que llama la atención es un desarrollo disruptivo y salteado de autores, que o bien escriben una única obra, o bien su interés por el género no tiene continuadores. Desde el cuento *El Clavo* de Pedro Antonio de Alarcón (primera versión de 1853) que suele aparecer citado en los estudios como el primer ejemplo de protopolicial, pasando por los

⁶⁰ A los estudios mencionados, cabría añadir las tesis doctorales que han tratado el tema policial en España e incluyen algún capítulo que describe la historia del policial en contexto español. Sirva mencionar como ejemplo, el capítulo dedicado a la cuestión en la tesis de Cristina Jiménez-Landi Crick (2015:23 – 53) presentada en la Universidad Complutense de Madrid, entre otras.

relatos de Emilia Pardo Bazán, a la novela de Mario Lacruz *El inocente* (1953), considerada como pionera del género en España, son todos casos aislados. Lacruz no sólo no volverá a incursionar más en el género, sino que su novela plantea la resolución de un caso criminal desde la perspectiva de un inocente inculcado, ahondado en aspectos psicológicos y en la confrontación entre el individuo y la sociedad opresora, conjugado con el uso de recursos de la intriga policial. Muchos críticos no dudan en afirmar que el género propiamente dicho nació en España con el fin del franquismo. Desde Buschmann (1993:168), que señala que el franquismo impidió la eclosión del género que se estaba gestando antes de la guerra, a Resina (1997: 21 – 23), que evoca la tardía industrialización y el desfase social y económico que arrastra respecto a otros lares, fermentos de los que se nutre la narrativa policiaca para florecer, y Valles Calatrava (1991:79 – 88) que completa la argumentación con factores sociohistóricos (falta de establecimiento de un sistema judicial no basado en jurisprudencia arcaica y que no introduzca medidas de corte liberal, falta de revolución burguesa, retraso industrial y técnico, predominancia de orientación política conservadora...), a lo que añadir el papel de la censura franquista, poco proclive a dejar pasar las traducciones de novelas *hard-boiled*⁶¹, que contienen una fuerte crítica social. Al tradicional retardo ocasionado por un siglo XIX, plagado de conflictos y no imbuido del avance científico que despuntaba en el resto del continente, se une la anormalidad impuesta en la cultura española por el franquismo⁶².

En los albores del siglo XX, la novelística policiaca, al igual que en Suecia y el resto de Europa, llegó a España con la gran popularidad del personaje de Conan Doyle, y pronto aparecieron las versiones locales, tanto novelas como adaptaciones teatrales. Según Colmeiro (1994:101) fue precisamente el teatro el medio que más contribuyó a popularizar el género policiaco en España. Buena cuenta de la fiebre holmesiana es que precisamente en 1909 [Vázquez de Parga señala que fue en 1914] surja una parodia del género; se trata de la novela de Joaquín Belda *¿Quién disparó?* con trama ambientada localmente y protagonista castizo. La clave del humor en todas sus vertientes (ironía, parodia, sarcasmo) es tan propia de los escritores españoles para cimentar tantas historias, como del “españolito medio” para afrontar su realidad cotidiana. El humor, que la crítica parece no apreciar en la misma medida, a tenor de lo expuesto por Hart (1987:108)⁶³.

⁶¹ La primera traducción publicada en España (1944) de Raymond Chandler sufrió un notable expurgo de muchos pasajes. Según Janerka (2010:60), las versiones no manipuladas de las obras de Dashiell Hammett y Chandler llegaron a España a partir de 1967 y 1973, respectivamente.

⁶² Utilizando los términos empleados por Sanz Villanueva (2010).

⁶³ “Someone with more insight into Spanish culture than this author might be able to explain why humor is so often viewed with suspicion by the Spanish literary establishment” (Hart, 1987:108). Se refiere a la

Sin embargo, la novela-enigma de Agatha Christie aterrizaría en España durante la posguerra. En efecto, la base subyacente de la variante clásica es el restablecimiento del orden, interrumpido por el crimen, que una vez localizado y expurgado, permite regresar al estado anterior, como si nada hubiese pasado. Una trama así, condimentada con una ambientación que no pone en cuestión el orden social y con móviles predominantemente apolíticos no es sospechosa de atraer las suspicacias de la censura. Pero, al contrario que en Suecia, en España no se trasladó el modelo y no surgió una novela-enigma al modo británico en contexto ibérico. La posguerra en terreno de novela policiaca viene marcada por otro fenómeno: las colecciones populares de novela de género (policiaca, aventuras, etc.) y la llamada “literatura de kiosco”. En lo que respecta al policial, aparece una producción nacional de calidad cuanto menos limitada destinada al consumo “rápido”. Lo notable del caso es que los escritores publican con pseudónimo y tramas ambientadas en lugares lejanos, con personajes también de nombre extranjero. Se puede interpretar esta situación bajo diversos ángulos, la presión de la censura que impedía reflejar la situación de la época, a lo que se puede objetar la presencia de la corriente tremendista en narrativa; la orientación a lectores que buscaban un modo de evasión de la realidad cotidiana y las tramas situadas en la lejanía les permitían ese desahogo en sus lecturas. El resultado, bajo cualquier prisma, es que en España no terminaba de cuajar la plena incorporación del género en la narrativa que iba brotando. Como se ha dicho, las aproximaciones, tanto la primera incursión de Mario Lacruz, como la primera serie policiaca, conocida como Plinio, de Francisco García Pavón, son pequeños tallos en un desierto. Respecto a la serie creada por Francisco García Pavón, varios aspectos merecen ser destacados: primero, que al contrario de lo que se leería después, está ambientada en el mundo rural, con un personaje claramente castizo y una contraposición de valores entre el mundo de ayer y el mundo que viene, representados tanto por el protagonista como por la oposición clásica de mundo rural-entorno urbano. Asimismo, como destaca Colmeiro (1994:157), este autor propone una constante reflexión sobre el paso inexorable del tiempo. En el ámbito catalán, aparecieron las figuras de Manuel de Pedrolo y de Jaume Fuster. Ambos seguirían publicando tras la muerte de Franco.

Estas son algunas de las principales brasas, cuyos rescoldos subyacen en el paisaje del género policiaco en España, justo en el momento en que Franco está agonizando. Colmeiro (1994:165 – 167) destaca que, en este interludio, la sociedad española se estaba transformando en una industrializada y estaban empezando a llegar los clásicos del *hard-*

apreciación de Pere Gimferrer sobre las novelas de Eduardo Mendoza posteriores a *La verdad sobre el caso Savolta*.

boiled estadounidense sin cortes al lector español. La novela negra iba a representar “un vehículo ideal para la plasmación de la nueva sociedad española y de sus obsesiones particulares” (Colmeiro, 1994:169). Justo en 1974, Manuel Vázquez Montalbán recupera un personaje de su literatura subnormal de 1972 para conformarlo en el detective privado ibérico. Es Pepe Carvalho y su primera incursión en la novela policiaca lleva por título *Tatuaje*. Pepe Carvalho aúna algunos de los trazos del detective *hard-boiled*, pero muchos son totalmente propios: el gusto por la comida; el dotarse de una “familia” postiza esencialmente compuesta por su amante habitual, la prostituta Charo, su ayudante (suerte de Watson, pero también de Sancho Panza acompañante), Biscuter, el limpiabotas de ideología franquista reconvertido a soplón, etc; el particular juego y ajuste de cuentas con la cultura que hace Montalbán con la quema de libros que lleva a cabo Carvalho en su biblioteca. Si por algo destaca la serie Carvalho es por su afán de trazar la crónica de toda una época, desde el fin del franquismo a la globalización en el siglo XXI. En este contexto, Vázquez Montalbán parte desde la realidad circunscrita a España para “pasear” a su personaje por las miserias de todo el globo. Si bien al inicio de la serie la acción se sitúa en Barcelona y sus alrededores, a medida que avanza se produce una deslocalización y el autor transporta a su personaje y sus aventuras a Madrid, a Buenos Aires, a Tailandia, hasta la vuelta al mundo final. Barcelona es el epicentro de la incipiente eclosión del género policiaco durante la Transición, primero en Vázquez Montalbán, seguido muy de cerca por Eduardo Mendoza y Francisco González Ledesma. Mendoza publica *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975 y lo menos que se puede decir referente a esta obra es que representa un acopio de géneros literarios. El mismo título refleja el lado policial, al referirse a “caso”, pero también juega un importante papel el género histórico, todo ello revestido con mucho humor y una estructura de muñeca rusa, compuesta de líneas argumentales encapsuladas en otras, que, a su vez, dan la clave para acceder a otro nivel argumental. Las siguientes obras de Mendoza darán buena cuenta de la hibridación de géneros y de su vertiente paródica. Para empezar, el innominado investigador es un enfermo mental, patrón sumamente alejado de las habilidades deductivas del detective clásico o del tipo duro. Según Janerka, las obras de Mendoza “cumplen [...] una función más: la crítica social. Toda su ironía se dispara en contra de la realidad española” (2010:65). Anteriormente, se han expuesto algunas de las características de la novela negra española, que se encuentran tanto en Vázquez Montalbán como en Mendoza, al menos parcialmente, así como en González Ledesma. Sobre este último autor hay que señalar una peculiaridad interesante. La figura del policía en España arrastra, o arrastraba entonces, una imagen muy negativa, de corrupción, abusos y trabajo para y por el régimen franquista. Resulta curioso, por tanto,

que la crítica española haya adoptado la denominación de novela policiaca para referirse al género, cuando la figura del policía como investigador aparece con menor frecuencia que en otras literaturas, especialmente si lo comparamos al caso sueco. Hay salvedades antes de la década de 1990; una es la serie Plinio de García Pavón, de un policía en el medio rural, un hombre del mundo de ayer y la otra es precisamente González Ledesma. Su protagonista es un viejo policía, Méndez, completamente descastado y prácticamente desahuciado del cuerpo policial, cuyo hábitat fundamental y fuerza motriz son las calles de Barcelona. González Ledesma, antiguo escritor de la llamada novela de kiosco, pone en escena a un *outsider* precisamente en uno de los cuerpos más *insider* del régimen. Ello acarrea que su personaje sea un doble excluido, por un lado, dentro de su propia organización y por otro, de cara a la sociedad que surge durante la Transición. Un detective estilo *hard-boiled* dentro de un ambiente antitético.

La tradición de novela policial en América Latina, especialmente en México y Argentina y el nuevo empujón que experimentó en la década de los 70, también han podido influir en muchos autores de novela policiaca en España. La cuestión de influencia de una sobre la otra y viceversa merece más de un estudio, ya que en ambos casos se comparten elementos, como la mala imagen de la policía, el lugar predominante de la corrupción en la sociedad y como fuerza vehicular de muchos casos, las transiciones democráticas, que subrayan la pertinencia de tal análisis; sin embargo, se encuentra algo alejado de los propósitos de esta exposición.

La década de 1980 ve consolidarse a estos autores “barceloneses” y aparecer nuevas voces: Andreu Martín, cuyas novelas negras otorgan gran protagonismo a la crudeza y la violencia urbanas (centradas en Barcelona); Juan Madrid, que se sirve de un ex policía y ex boxeador, para introducir al lector en el hampa madrileño; Pedro Casals, con tramas que escarban en la corrupción económica y política. Fuera del ámbito de Barcelona y Madrid, están Raúl Guerra Garrido y Jorge Martínez Reverte, en el País Vasco. Otros nombres que cabe mencionar son Fernando Martínez Laínez, Mariano Sánchez o Jordi Sierra i Fabra, entre otros.

En 1988, Arturo Pérez-Reverte publicó su primera novela de género híbrido policiaco-histórico, *El maestro de esgrima*, a las que seguirán en la década de 1990, *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* y *La piel del tambor*. A pesar de sus muchos detractores, entre ellos Vázquez de Parga, que las califica de “novelas policiacas eruditas con vocación de *best-seller*” (1993:222), es reseñable la imbricación de la novela histórica con el policial y

la utilización de recursos de la novela de enigma, que no ha sido precisamente una variante muy cultivada en la novelística policiaca española. Otro aspecto destacable es su documentación y ambientación histórica, así como las dobles tramas subyacentes diacrónicamente dispuestas. Con Pérez-Reverte, irrumpe también la faceta mercadotécnica asociada al género, este último aspecto de gran relevancia en los años más recientes.

A nivel de la crítica, que empieza a interesarse por este tipo de novelística, se aprecia que la década de 1980 supone el punto en que empieza a cultivarse la literatura policiaca en España. Para Vidal Santos, justo al principio de la década, “los nombres que pueden citarse constituyen ejemplos aislados y sin apenas continuidad” (1980:53), entre los que destaca a Vázquez Montalbán y Mendoza. Juan Tébar observa como a mediados de la década, concretamente en 1985, “esa bibliografía [de novela policiaca] ha crecido, y desde luego, no ignoramos esa novela ‘negra’ o ‘criminal’ española”. Vázquez de Parga afirma que “la variación de la problemática social es el motor de la evolución de la novela criminal en todos los países” (1987:22), incluido en el caso español. A finales de la década, se leen opiniones como la de Sanz Villanueva, que liga la temática social del género policiaco con el lugar cada vez más destacado que ocupa en el panorama literario español:

Un género asentado en estos años y cultivado ya por legión de narradores, la novela de corte policiaco, parecía haberse convertido en el refugio de estados sociales, de una confrontación de los modos de vida urbanos de la sociedad tecnológica postindustrial; conciencia de ese papel tienen algunos de sus cultivadores, al referirse a otras formas dominantes como “ensimismadas” (término que suele emplear Vázquez Montalbán) o “catatónicas” (adjetivo peyorativo que emplea Juan Madrid) (1989:3).

En la década de 1990, se observa un cambio de paradigma, al aparecer el *Polizeikrimi* o *Police Procedural*. Primero con Alicia Giménez Bartlett a partir de 1996 y su serie de Petra Delicado, cuyas investigaciones corren a cargo de dos policías en Barcelona. Y, en segundo lugar, con Lorenzo Silva que, a partir de 1998, inicia lo que él denomina “la novela benemérita” (2010:76), puesto que sus investigadores son dos guardias civiles, seguramente uno de los cuerpos de seguridad del Estado más denostados durante el periodo dictatorial. Lo que les diferencia de personajes como el de González Ledesma es que no son marginales, sino que están plenamente integrados en los cuerpos de seguridad, incluso poseen estudios universitarios (Lorenzo Silva) y trabajan con ahínco y dedicación. La temática social también juega un papel destacado, pero refleja la problemática a la que se enfrenta la sociedad del siglo XXI y se aleja de la politización de los años 70. Giménez Bartlett la ambienta en Barcelona, pero Silva introduce un elemento nuevo: la deslocalización de sus tramas. En efecto, al ser dos guardias civiles, los casos se desenvuelven a lo largo y ancho de la península y las islas, lo que le permite no focalizarse

en una sola topografía, sino multiplicarlas y enlazarlas. Resulta pertinente la comparación que establece Craig-Odders (2006:110) entre el cinismo de Carvalho, el detective privado, con las observaciones del sargento Bevilacqua de Silva. Este último, sin renunciar a la crítica de la realidad circundante, especialmente en lo que atañe a su vertiente económica, es extremadamente realista y se sabe a sueldo del Estado. Carvalho y Bevilacqua, partiendo de una base diferente y de los distintos puntos de vista de sus autores, se enfrentarán ambos con la realidad frente a una inexistente noción “romántica” del crimen. “En el fondo, preferiría creer que el crimen tiene que ver con los insondables conflictos del espíritu, antes que con sumas y restas de números sin alma” (Silva en Craig-Odders, 2006:111) son las palabras del sargento de Silva para resumir el reduccionismo de una época a los imperativos financieros. A la famosa frase de *Cherchez la femme* de muchos crímenes pasionales de la variante clásica, la novela negra, dentro del *Polizeikrimi* o no, se sustituye por *Cherchez l'argent*, como inapelable e ineludible hilo conductor. Tanto Giménez Bartlett, al introducir la figura femenina de la policía dedicada a su trabajo, con problemas de conciliación con su vida personal, como Silva, con su “reinserción” de la guardia civil en su papel de investigadores de hechos criminales y no denostados colaboradores de un Estado represor, introducen elementos que hacen pensar que se está volviendo a un camino de “normalidad” y pluralidad dentro del género policial.

El propio Lorenzo Silva refirió durante una mesa redonda⁶⁴ la dificultad de publicar su primera novela de la serie, *El lejano país de los estanques*, que vio la luz en 1998, ante la negativa de los editores. Estos, según Silva, argüían que “la novela negra tenía poca tradición en España. El lector español sentía rechazo hacia el género. Sólo [se publicaban] autores politizados como Manuel Vázquez Montalbán o Francisco González Ledesma”. Lo que contrasta con lo que este autor calificó de “sobreproducción [de novela negra en la actualidad]”, de “burbuja”, aunque añadió que “la novela negra es el único espacio donde hay diversidad generacional actualmente en España”, lo que muestra la receptividad del género por parte del público lector. El análisis se revela certero, sobre todo si tenemos en cuenta que muchos de los autores que dieron el empuje al género en los años 70 siguen o han seguido escribiendo novelas policiacas, a los que se han unido generaciones de escritores más jóvenes en un conjunto polifónico que busca las posibilidades del género como vehículo de expresión de las incertidumbres del siglo XXI.

⁶⁴ Declaraciones recogidas el 8 de octubre de 2015 durante la mesa redonda “Se ha escrito un crimen” con celebrada en la Biblioteca Pública Luis de Rosales en Madrid.

Los autores españoles que cultivan este género en el siglo XXI lo hacen desde diferentes perspectivas, sirviéndose de detectives adscritos al sistema policial o judicial (jueces u otros), periodistas o aficionados, algunos ahondan en tonos paródicos y modifican la orografía madrileña, como Rafael Reig, y se leen tramas que no privilegian Barcelona y Madrid como lugares del crimen (Otaola y Abasolo en Bilbao; Domingo Villar, que escribe en gallego, y refleja la exterioridades e interioridades de Galicia; José María Guelbenzu en el norte cantábrico; Maria Antònia Oliver, en catalán, se sirve de una investigadora lesbiana mallorquina, entre muchos otros).

La novela negra en España se ha descentralizado y en cierta manera, sin perder muchos de sus rasgos de crítica social, también se ha vuelto a convertir en un género de entretenimiento. Muy recientemente, han aparecido novelas que se sirven del *Polizeikrimi* recubierto de un barniz folclórico-costumbrista o incluso fantástico, destinados a las estanterías de “superventas”. La trilogía de Dolores Redondo es un ejemplo, al recurrir a la mezcla de policiaco (con una policía de protagonista y sus problemas de conciliación familiar y laboral) con las novelas de sagas familiares (la protagonista es a la vez investigadora y víctima) y el misticismo del folclore vasco-navarro. Otro caso es la inmersión en un determinado mundillo, normalmente bastante cerrado para el lector común y corriente, como el de la alta restauración y la viticultura. De su experiencia en ambos se nutre Xavier Gutiérrez para sus incursiones en el policial gastronómico, también recurriendo a la figura del policía como investigador.

Al igual que en el caso sueco, especialmente para el lector anglosajón, la ambientación y los conceptos que lleva aparejados (carácter melancólico de los suecos, morriña gallega, magia de los bosques navarros, etc.) juegan un papel determinante en muchas novelas de los últimos tiempos. En cualquier caso, con fines de novela social, crítica mordaz o puro entretenimiento, la novela negra española goza de un amplio espectro de cultivadores y de adeptos lectores.

IV. LOS ESCENARIOS DEL CRIMEN

4.1 Cartografía literaria del crimen

La “escena del crimen” como escenario donde aparece el cuerpo del delito suele ser por antonomasia el punto de partida de una investigación criminal. Resina (1997:143) lo califica de “epifanía invertida”, al ser el crimen “una incógnita a despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar es lo que le da significación” (1997:143), además de que el crimen constituye una transición para la víctima: “ese acto convoca una ausencia, un dejar de ser” (1997:143 – 4). Su importancia viene asimismo determinada al marcar el primer punto de contacto del detective con los hechos delictivos a investigar. Constituye la primera posta por la que transita su trabajo, es en cierta manera el primer “testigo” del crimen, por eso, Resina afirma que es un “lugar donde los signos desennudecen”. Y esa escena que se puede identificar con un lugar o un escenario determinado queda fijada en la mente del lector como uno de los espacios clave de la narración policiaca, al perder su lado de “invisibilidad” entre la masa de lugares y adquirir lo que Resina (1997:144) califica de “espacio de destrucciones”. El rol que desempeña el espacio en la novela policiaca es fundamental para su construcción, de ahí la importancia de analizar los distintos espacios y sus transiciones que nos presenta este tipo de narrativa.

Pocos géneros literarios se han involucrado tanto y se han visto tan influenciados por los espacios y escenarios retratados como el policiaco. Como género, además, su aparición se ha visto alentada y condicionada por el surgimiento de las ciudades industriales y las megalópolis postindustriales. Por otra parte, su capacidad no sólo de recrear sino de crear ambientes es bien conocida. Sirvan como ejemplos, el Londres neblinoso por el que se mueve Sherlock Holmes o la imagen de Los Ángeles que nos ha llegado a través de Raymond Chandler y Dashiell Hammett. El cine, particularmente el negro, en el caso de Los Ángeles, también ha contribuido ampliamente a conformar las asociaciones referidas a la ciudad californiana. El género negro, partiendo de una premisa de realidad o incluso hiperrealismo, ha sabido dotar a lugares, ambientes y espacios de su propia personalidad “negra”. Así pues, muchos lugares concretos dentro de una narración policiaca adoptan las connotaciones propias de la trama que se está desarrollando, como, la niebla de Londres que sugiere el misterio, los diferentes barrios y tugurios angelinos, etc. Los ejemplos son múltiples. Es lo que Geherin considera como “[a] *representation* of place often contributes to the overall *perception* of that place” (2008:5). La creación de una percepción a través de la literatura policiaca de una determinada ciudad o de paisajes concretos es el primer nivel en que debe fijarse la atención a la hora de estudiar la cuestión. Un segundo nivel sería la función del espacio dentro de la narración. Geherin lo resume en “how writers use place in

the service of other fictional ends, i.e., how they transform topography into metaphor” (2008:5).

A la hora de abordar la relación entre espacio literario y su función dentro de la trama se tienen que ponderar varias consideraciones. La primera y más obvia es que por mucho que el espacio literario se asemeje o esté calcado de la realidad no se debe confundir uno con otro. Gullón lo ha sintetizado con rotundidad: “el espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia” (1980:2). Para Genette, existe “une spatialité en quelque sorte primaire, ou élémentaire, qui est celle du langage lui-même” (1969:44) lo que conlleva que “cette spatialité se trouve en quelque sorte manifestée, mise en évidence, et d’ailleurs accentuée, dans l’œuvre littéraire, par l’emploi du texte écrit” (1969:45). Puntualización que conviene no perder de vista, especialmente al tratar un género que se ha implicado tanto en recrear “la realidad”; pero la realidad textual es la del texto mientras que la realidad física pertenece a autor y lector. Los trasvases entre una y otra son constantes; sin embargo, el espacio del texto funciona como una entidad en sí misma. A este respecto, la capacidad del género policial de recrear atmósferas, ciudades y ambientes que se ha mencionado antes es más bien una creación a partir de un sustrato existente en el mundo físico. Naturalmente que la representación influye en la mirada del lector que recorre las calles de Estocolmo, Londres, Barcelona o Los Ángeles, que busca los signos palpables de la narración que ha leído. También el espacio es la representación de la mirada del personaje que lo describe, generalmente el investigador, de ahí su importancia para transmitir los elementos en que se fija y en los que no se fija. Seguimos los pasos de una investigación y en ella, lo que nos muestra la narración obedece a la lógica de dicho proceso investigador. De hecho, Henning Mankell suele advertir a sus lectores al finalizar sus novelas que ha cambiado elementos del paisaje de Escania para adaptarlos mejor al relato. Por su parte, Montalbán introduce elementos imaginarios dentro de un entorno bien conocido como es Barcelona. Estas primeras observaciones responden a este encuadre textual del espacio y a su necesidad de responder a una función narrativa concreta: la progresión de la investigación y sus engranajes.

La segunda anotación relevante se refiere a la imbricación de tiempo y espacio. A la hora de considerar un espacio determinado, no se puede olvidar que surge dentro de un tiempo concreto y evoluciona en función de la temporalidad. Este vínculo es lo que definió, utilizando un término de Física, Mijaíl Bajtín como “cronotopo”, es decir “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín en Cabo Aseguinolozza y Rábade Villar, 2006:236). De acuerdo con este concepto,

“el tiempo alcanzaría su manifestación a través del espacio” (ídem) mientras que “el espacio se incorporaría al movimiento temporal propio del argumento narrativo” (Cabo Aseguinolozza y Rábade Villar, 2006:236); dicho con otras palabras, el espacio narrativo constituye el medio en que se realiza el tiempo. Además de la percepción que pueda tener el personaje como individualidad o el lector como individuo, estos conceptos proporcionan una valiosa información sobre la forma en que una sociedad los percibe, especialmente desde un punto de vista estético. De ahí, que el análisis que se haga de ellos también dependa de las coordenadas espacio-temporales del crítico. Estas coordenadas son importantes para, por ejemplo, distinguir la valoración de una obra literaria del siglo XVII que se hiciera en su época de otra realizada en la actualidad. Del mismo modo, los acontecimientos retratados en la narración que han sucedido en la realidad en el momento en que se ha escrito no se ven con los mismos ojos justo al poco de haber sucedido que treinta o veinte años después. Se debe considerar pues la lejanía o cercanía de espacio y tiempo narrativos, y máxime si trasladan hechos que han acontecido fuera del espacio narrativo. Este capítulo se enfoca primordialmente en el concepto de espacio narrativo, pero conviene no perder de vista el de su indisoluble contrapeso, que es el tiempo narrativo. Al igual que, en el capítulo dedicado a este último, se encuentran necesariamente múltiples referencias a los espacios de la narración, aparecerán en este referencias al tiempo.

En teoría literaria, se han postulado diversas aproximaciones al concepto de espacio. Para Chatman (1978), se da un espacio de la historia, a partir de elementos presentes en el texto se forma una imagen de dicho espacio en la mente del lector, y un espacio del discurso, que depende en gran medida de la narración, en el cómo se describe el espacio en el texto y las relaciones entre este, los personajes y el desarrollo de la acción. Según Bal (1985), es necesario distinguir dos conceptos distintos: lugar y espacio. El lugar sería una noción concreta y se corresponde con la geografía donde se sitúa a personajes y acción. Por el contrario, el espacio representaría una noción más abstracta que tiene que ver con la percepción en que se vislumbran dichos lugares concretos. Esta división binomial pasa a estar estructurada en tres niveles para Zoran (1984). Su propuesta se basa en un primer nivel textual, la representación de un lugar físico, objeto o localización geográfica que se efectúa mediante un texto. Por tanto, lo que en una fotografía, cuadro o mirada se vería como un conjunto, a nivel de texto, los distintos elementos se sitúan de forma lineal mediante su enunciación. Es importante reseñar que, a diferencia de una panorámica completa, el texto nos ofrece una selección de dicho panorama, aunque a nivel físico, el ojo

también perciba una selección y no una totalidad. El segundo nivel de Zoran es el cronotópico. El espacio es la representación de una dinámica de temporalidades y movimientos distintos. Los personajes están en movimiento, un punto geográfico no es el mismo en función del momento en que transcurra la acción (momento del día, del año, etc.). El tercer nivel sería el topográfico, compuesto por todos los elementos, implícitos y explícitos del espacio de la narración. El símil de este tercer nivel sería la fotografía que nos ofrece el texto sobre el universo narrativo, pero es una imagen incompleta o sesgada, por lo definido en el primer nivel, el texto es una selección no exhaustiva. Para los espacios narrativos, es necesario tener en cuenta su condición de texto, que depende de lo enunciado y que constituyen un espacio sesgado, incompleto y definido en función de la temporalidad y la percepción⁶⁵.

A otro nivel, Gaston Bachelard, en su obra *Poétique de l'espace*, une aspectos literarios y psicoanalíticos, fundamentados en las teorías de Jung, para establecer “une détermination *phénoménologique* des images” (2001:2). Su estudio se basa en espacios íntimos, principalmente la casa, para analizar al ser que los habita, con todos sus recovecos ocultos. Pierre Sansot, desde una perspectiva urbanista, parte del análisis de los lugares que componen la realidad citadina “pour aller des lieux à l'homme” (1973:13). La noción de “non-lieu” de Marc Augé (1992) se refiere a todos esos espacios anónimos, donde transitamos sin “vivirlos” plenamente, como medios de transporte (metro, aviones, autopistas), pero también supermercados, habitaciones despersonalizadas en hoteles de una cadena, centro de acogida de refugiados, con los que se mantiene una relación utilitarista y mercantilista (se compra un billete para viajar en metro), que subrayan la aceleración actual a la que están sometidas las sociedades humanas. Para Augé, el estudio del espacio por donde transita el individuo es indispensable para un análisis social y “c'est dans l'anonymat du non-lieu que s'éprouve solitairement la communauté des destins humains” (1992:150).

Si ampliamos la visión de la ciudad (o del espacio) a teorías urbanísticas, resulta interesante el análisis de Kevin Lynch. Este urbanista introduce dos conceptos extrapolables a la literatura: la legibilidad y la imaginabilidad de la ciudad. El primero remite a la “imagen mental que, de dicha ciudad, tienen sus habitantes” (Lynch, 1976:10). Concepto que, en campo literario, bien puede aplicarse a la imagen de un espacio que se forman los lectores a través del texto. La percepción se efectúa mediante la palabra escrita, lo que implica que sea indirecta, y la imagen es mental para el lector. A lo que añadir que

⁶⁵ Recogido a partir de Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar (2006:239 – 247).

la legibilidad se produce al reconocer el lector los elementos necesarios que le permiten catalogar su proyección mental como espacio urbano u otro. La imaginabilidad evoca la capacidad de “suscitar una imagen vigorosa” (Lynch, 1976:18). Este investigador utiliza el ejemplo de Venecia, como ciudad que transmite su imagen lacustre, que ha permanecido siglo tras siglo, en la psique del observador. Para Lynch, las ciudades son espacios “percibidos”, y la “percepción de la ciudad no es continua sino, más bien, parcial, fragmentaria [...]. Casi todos los sentidos están en acción y la imagen es la combinación de todos ellos” (Lynch, 1976:9) y desde luego “la ciudad [...] es también el producto de muchos constructos que constantemente modifican su estructura” (Lynch, 1976:10); en pocas palabras, la imagen se forma mediante un conjunto de percepciones sensoriales y es dinámica en tiempo y estructura. El otro concepto teórico de Lynch aplicable a lo literario es el papel activo que desempeña el observador a la hora de percibir, que conlleva que tenga “una participación activa en la elaboración de su imagen” (Lynch, 1976:14). La subjetividad de la percepción queda patente, la imagen formada varía de observador a observador (o en nuestro caso, de lector a lector), y si un habitante interactúa con su hábitat, un lector lo hace con el texto.

La caracterización de diferentes espacios y lugares puede obedecer a distintos criterios. Si nos atenemos a un enfoque físico, el espacio se puede dividir en tres grandes categorías:

- 1) Espacios cerrados o privados: casas particulares
- 2) Espacios semi-públicos o semi-cerrados: cafeterías, hoteles, bares, restaurantes, clubes y tiendas
- 3) Espacios públicos o abiertos: calles, carreteras, plazas, parques, etc⁶⁶.

Sin embargo, el espacio no es meramente un entorno físico, ya que es habitado y vivido, es percibido y sentido. Nos hallamos en una dimensión de lo psicológico. A este nivel, podemos hablar de la atmósfera, ya sea un ambiente de soledad, de tensión u otros. Siguiendo esta idea de espacio psicológico, habría que subdividirlo en visible e invisible. Dicho de otro modo, en lo percibido “visualmente” a través del texto, frente a lo sugerido por esa “visualización”. La niebla (elemento físico) acompaña frecuentemente a una atmósfera de misterio (percepción psicológica del ambiente). Pero el espacio, nuevamente al estar habitado, se ve influenciado por el condicionante social. Así pues, nos referiríamos al espacio social y político, por ejemplo, los bajos fondos, la alta burguesía o los ambientes

⁶⁶ Este tipo de clasificación se ha elaborado según la expuesta por Messent (2013:66) aplicable a la novela negra. En Popeanga (2010) se encuentra también este tipo de categorización con la terminología de espacios públicos, fronterizos (equivalente al semi-público o semi-cerrado de Messent) y privados.

aristocráticos, un país en guerra o durante una dictadura frente a otro en situación de paz y democracia. Naturalmente, el espacio en su vertiente física está intrínsecamente relacionado con la vertiente psicológica y social. Un ejemplo palpable y relevante para el género policiaco es la noción de seguridad para el personaje del investigador. Según este patrón los lugares seguros serían fundamentalmente la casa del detective y la oficina o comisaria, incluso el bar al que siempre acude, mientras que los lugares no seguros o peligrosos englobarían a todos aquellos en que podría transitar el potencial criminal. Entre ambos polos, hay todo un espectro de espacios, como casas de personajes investigados, bares desconocidos, con ambientes más o menos hostiles hacia la investigación y el detective.

Refiriéndonos de nuevo a Gullón (1980:28 – 34), el espacio remite a una función muy concreta dentro del texto y ya que están habitados por los personajes, reflejan sus estados de ánimo. Se enlazan los conceptos de espacio físico con espacio psicológico. Los espacios modelan a los personajes, y al igual que la temporalidad, los aspectos vinculados a la percepción del espacio nos proyectan lo que el personaje aprehende del entorno, pero todavía más importante es el sesgo de cómo lo aprehende y ya que no puede abarcarlo todo, qué es lo que descarta y qué es lo que se plasma en el texto. La información sobre la visión y caracterización del personaje es considerable. El ejemplo sobre la percepción del personaje de un entorno seguro depende en gran medida de si analizamos el espacio en función del detective, de la víctima o del criminal. Por tanto, un concepto observable a nivel físico se transmuta en un conjunto vinculado a toda la caracterización y evolución del personaje que se encuentre inmerso en él. No es despreciable el papel que desempeña el espacio en la construcción novelesca, como destaca Gullón, se produce la “utilización del espacio como elemento caracterizador del personaje y de la novela misma” (1980:45). El estudio del espacio novelesco requiere adoptar un enfoque multidimensional, donde se reseñen no solamente los tipos de espacios que aparecen, sino su función dentro de la trama, la imbricación de los personajes por ellos y sus aspectos simbólicos, psicológicos y, fundamental en narrativa negra, de perspectiva social.

En cuanto a la forma de moverse de un lugar a otro de los personajes, se puede dar de diversas formas. Una primerísima clasificación incluiría los siguientes modos: a pie, como representación del *flâneur* parisino; en transporte público (a nivel urbano: autobuses, metro, tranvías; en grandes distancias: avión, barco o tren), en taxi, en coche particular o vehículo policial. Con frecuencia se combinan, así un investigador llega a detener a un criminal en coche y termina persiguiéndolo en una carrera por un bosque cercano. A

menudo, las etapas en que los personajes se trasladan de un espacio a otro constituyen puntos de transición espacio-temporales, que se pueden aprovechar para escenas de monólogo interior o diálogo entre agentes.

En el género negro, el personaje que transita por un espacio es esencial para definir a este último. Además del concepto de estado habitado, percibido o sentido, el espacio cumple otra somera función: espacio del crimen, de la investigación (y de la ulterior detención) y una categoría especial, que llamaremos espacios-refugio, tanto para el detective como para el criminal. Estos últimos aparecen en su doble vertiente: escondite para el criminal, que se oculta durante la investigación y espacio que marca una pausa para el investigador durante sus pesquisas. El espacio del crimen, por ejemplo, no es lo mismo si nos referimos a la víctima, el criminal o el investigador. Para la víctima es el punto sin retorno, mientras que para el investigador supone el inicio de su labor, y para el criminal marca una transición entre un lado y otro de la ley, o lo que es lo mismo adquirir su transcendencia en la narración al convertirse en el tipo de personaje que lo define. Lo mismo sucede con los espacios de la investigación; no tienen el mismo significado para investigador que para el investigado/criminal. Nos encontramos nuevamente con el papel del tiempo unido al espacio. Generalmente, los espacios de la investigación son transitados primero por el criminal, momento que puede figurar elíptico en la narración, y siguiendo su rastro, por el detective, que debe unir los cabos de los pasos dados por el criminal. Nos encontramos con este espacio detonante de la trama, que es la famosa escena del crimen, que puede, además, estar desdoblado. El crimen puede producirse en el lugar A, pero el cuerpo del delito aparecer en el lugar B, de uno a otro, se ha producido un transporte voluntario del cadáver (si se trata de un asesinato) generalmente con el objeto de ocultarlo o despistar a los investigadores. Con escena del crimen, nos referimos también a ese lugar A, donde aparece el hecho a investigar: el cadáver. Este detonante de la investigación irrumpe en un lugar concreto y su elección por parte del autor no es casual. “La elección [...] de un espacio privado da lugar a una especie de querencia hacia los lugares o espacios cerrados” (Martín Cerezo, 2009:25), lo que también se interpretaría como sitios de difícil acceso que implican que el descubrimiento lo puede realizar un círculo restringido de personajes: es lo propio de la variante clásica del género. Por el contrario, los espacios abiertos o públicos abarcarían a un número mucho mayor de posibles descubridores del crimen. Martín Cerezo afirma que los relatos negros muestran una predilección por “retratar espacios públicos, calles, barrios, la ciudad, ya que será necesario que el detective se mueva libremente para

dar constancia desigualdades sociales, del crimen, de la delincuencia” (2009:25) para dar pie y articular la crítica social.

En lo referente a los espacios novelescos, buena parte de la crítica y sobre todo tratándose de género negro, se ha dedicado a analizarlos en un contexto urbano. La ciudad se ha convertido en el escenario privilegiado de las tramas policiacas, bien por su estrecha vinculación a este tipo de novelística, bien por la frecuencia en que las tramas se articulan en su entorno. Tomar el espacio urbano como referente, con su fragmentación, la imposibilidad de aprehenderlo en su conjunto y sus desigualdades, permite desarrollar la vertiente de crítica social a la que es tan adepta la narrativa negra. En el ejemplo de la variante *hard-boiled*, “el protagonista necesita moverse por estos lugares [urbanos] para dar constancia de las desigualdades sociales. Sin el reflejo de este espacio en un tiempo concreto difícilmente la novela negra podría reflejar esa crítica social implícita exhibida” (Martín Escribà, 2009:42 – 43). La bajada a los infiernos sociales, o los entornos más deprimidos, se aprovecha para mostrar toda la degradación que se oculta en la masificación citadina en clave de crónica social. Hay que insistir en la parcialidad de la visión de la ciudad; el investigador posmoderno (o asimilados, para los autores como Vázquez Montalbán que no gustaban de este término) no puede abarcar, visualizar ni percibir el conjunto del entorno que le rodea y en donde se desenvuelve. Como tampoco pueden hacerlo autor o lector. Siempre subyace el sesgo de la mirada del detective, que nos proporciona la información sobre el enfoque que le da su autor o las claves sociales de la investigación. Tampoco hay que desdeñar el aspecto sentimental del detective, quien en su deambular por los espacios urbanos, recorre no sólo la ciudad que es, sino la que *fue*, sus lugares de memoria, utilizando la terminología de Pierre Nora (1984). La percepción en sus múltiples aspectos, incluidas sus diferentes temporalidades, condiciona el análisis que va a hacer de los hechos criminales y, a otro nivel, de la crítica social que nos va a presentar el autor.

Si realidad urbana y social nutren el espacio literario del género negro, incluso se produce esta conexión en sentido inverso, hasta conformar el imaginario popular sobre una ciudad. Es el caso de Los Ángeles, como lo sintetiza Mike Davis: “Los Ángeles entiende su pasado, en cambio, a través de una vigorosa ficción llamada serie negra” (2003:19). El retrato de espacio construido a nivel imaginario y real y representación del capitalismo avanzado que traza Davis se puede trasladar a muchas ciudades que aparecen en novelas negras. Ansias de sueño y realidades de pesadilla, “es el escenario y el objeto de un encarnizado enfrentamiento ideológico” (Davis, 2003:3). Construir o reconstruir la ciudad

mediante la ficción. Las dos esferas, imaginario y realidad, que a pesar de su distinción y la advertencia de que el espacio literario es ante todo textual, terminan por mezclarse. Para Vázquez Montalbán, será la ciudad de Barcelona el escenario privilegiado. Sin embargo, a medida que avance la serie, se producirá un proceso de disminución del reconocimiento de la ciudad por parte de Carvalho, la ciudad real se alejará de la ciudad vivida o ciudad de la memoria. Y el detective se embarcará en casos lejos de la capital catalana. Ese aparente alejamiento cerrará su círculo en la última obra de la serie, que se analizará en el apartado correspondiente. A este respecto, cabe recordar que Barcelona es la ubicación “privilegiada” en ficción policiaca en España, desde los inicios del género, con el advenimiento de Madrid posteriormente y de algunas otras ciudades más tardíamente. La exploración que hace Vázquez Montalbán permite vislumbrarla del mismo modo que Los Ángeles, París o Londres en otros autores.

A primera vista, Henning Mankell constituiría el polo opuesto, al ambientar su serie negra en un entorno más bien rural, la región sueca de Escania, con la base de policía situada en la localidad costera de Ystad. Aquí surge la cuestión de si considerar la región en su conjunto o bien aislar los distintos elementos que la componen: grandes ciudades, como Malmö, pequeñas ciudades costeras como Trelleborg o la propia Ystad, pueblos diseminados por la costa y el interior, así como un conjunto de granjas más o menos alejadas de cualquier núcleo poblacional. Parte del análisis que se ofrece a continuación gira alrededor de la cuestión de si las características que en principio parecen propias de tramas negras urbanas se encuentran también en los escenarios de Mankell. En otras palabras, cómo se articula el relato negro en el mundo rural de que se sirve Mankell y sus diferencias y similitudes con el mundo de la ciudad.

Para las obras analizadas de Mankell y Vázquez Montalbán, se han elegido las categorías de escenarios del crimen, escenarios de la investigación y escenarios-refugio, focalizados estos desde el punto de vista del investigador, para articular este estudio de funcionalidad del espacio.

Por último, el sesgo que presenta el personaje a la hora de percibir el espacio traduce naturalmente una intencionalidad del autor. Muchos autores “prestan” a sus personajes su propia visión sobre el entorno circundante o parte de ellas; otros se sirven de visiones ajenas con las que construyen a sus seres de ficción. En cualquier caso, sesgo del personaje y visión del autor están presentes en la construcción del espacio literario. Falta un tercer ojo en el enfoque del espacio literario: el del lector. Al contrario que en las artes visuales, la visión del espacio literario se enfoca desde las palabras mediante una construcción

mental. Pero tal espacio literario se ve notablemente influenciado por el conocimiento o desconocimiento del espacio físico real que lo nutre. La Barcelona de Carvalho será siempre un espacio literario, pero la manera de acercarse a ella no es equivalente en un barcelonés que conoce esos lugares que en un lector que los desconoce completamente. La construcción mental del espacio se ve conformada como vector de transmisión desde el autor, mediante el personaje, hasta el lector. Aun así, el espacio se dota de su propia entidad e identidad; dentro de esta triada de visiones parciales, nuevamente la Escania de Wallander existe por sí misma, en paralelo a la región sueca. Muchos lectores de la serie de Henning Mankell se han sentido impulsados a conocer los lugares que figuran en las novelas, y la pequeña ciudad de Ystad ha empezado a recibir una nueva clase de turista: el explorador de espacios literarios. Cabe decir que la imagen que se forma en la psique del lector durante la lectura de las novelas de la serie Wallander choca con la realidad de la propia Ystad. Y si bien uno se sorprende por el paisaje escaniano, la tranquilidad de sus campos y sus restos arqueológicos, esta no siempre se corresponde con la imagen que se ha formado durante la lectura de una novela de Wallander. Tal experiencia que, en absoluto, significa una decepción, refleja bien la dicotomía del espacio literario y del espacio “real”.

Un espacio literario es ante todo percibido. Y toda percepción supone una construcción mental, en la que influyen condicionantes psicológicos y sociales. Un espacio habitado está subjetivizado por dicha construcción condicionada. Pero también un espacio literario es una reinterpretación textual y mental de la construcción mental de un otro, el autor, a partir de la palabra. Insistir en ese aspecto del espacio como construcción y fragmentación subjetivizadas revela el doble objetivo entrelazado de este capítulo. No es otro que trazar un estudio de los espacios urbanos y rurales que aparecen en Henning Mankell y en Manuel Vázquez Montalbán para entender su funcionalidad *social* dentro de un contexto que trasciende lo topográfico.

4.2 Territorio de frontera: Henning Mankell y *Asesinos sin rostro*

“Schonen ist ein Grenzland” [Escania es un territorio fronterizo] (Mankell en Steinfeld, 2002:5). Así de claro define Mankell la región de la que se sirve para su serie Wallander. El autor manifestó en diversas ocasiones la voluntad de alertar sobre el auge del racismo en la sociedad sueca a finales del siglo XX a la hora de escribir su primera novela policiaca, *Asesinos sin rostro*. Por definición, un territorio fronterizo marca una separación entre lo perteneciente a un sistema (país, sociedad, pueblo, familia, etc.) y lo ajeno a dicho sistema. Una frontera divide a los individuos incluidos a un lado de la misma y los excluidos. Es un paso que franquear para entrar a un lugar, el espacio del otro. Y para los que habitan un lado, los excluidos son el “otro”. Para ahondar sobre la xenofobia, pocos escenarios parecen más adecuados que un lugar de frontera. Si se estiran las acepciones del término frontera, vemos un posible oxímoron, separación, pero también punto de contacto, de mezcla, de mestizaje, de sutura entre elementos separados.

La novela se abre con el asesinato cometido contra una pareja de viejos granjeros en un pueblecito del interior de Escania, Lenarp. Lo que seguramente hubiese podido desenvolverse en una trama policiaca clásica como un recorrido por los deseos más ocultos de los lugareños, Mankell lo utiliza para reflexionar sobre la política migratoria sueca tras un asesinato, en apariencia incomprensible, que pone de relieve la enorme violencia con que se ha cometido. Ante lo inhabitual del crimen, Kurt Wallander, el detective policial protagonista, se pregunta a sí mismo sobre la psicología necesaria en un policía para enfrentarse a los nuevos tipos de crímenes y criminales. “¿Policías que no se impresionen cuando en una madrugada de enero estén obligados a entrar en un matadero humano en la campiña sureña de Suecia? ¿Policías que no sufran mi inseguridad y angustia?” (ASR, 26). Los policías se encuentran al anciano muerto en su casa, pero su mujer fallece en el hospital, no sin antes haber pronunciado la palabra “extranjero”, que desconcierta a la vez que asusta a los investigadores. Parece señalar que el crimen lo han cometido foráneos. Si en la narrativa policiaca clásica sueca se señala frecuentemente a extranjeros como culpables del crimen y, por tanto, se sugiere que el orden reinante ha sido roto por elementos ajenos al sistema sueco, Mankell va más allá del esquema simplista. A principios de los 90 del siglo pasado, cuando escribe la novela, Suecia tenía implantada una generosa política de acogida de refugiados, que hizo que muchos arribaran a sus costas en busca de un nuevo país en que instalarse. Sin embargo, la gestión de la acogida de tantos solicitantes de asilo no fue sobre ruedas y empezaron a surgir movimientos en contra de la llegada de refugiados y migrantes en general. Escania, como puerta de entrada al

“paraíso” de acogida escandinavo, desempeña un papel esencial, ya que una parte importante llegan por vía marítima a sus costas y en la campiña escaniana, además de granjas y campos de colza y trigo, se erigen campos de refugiados.

El proceso de investigación del asesinato de los granjeros hace emerger las tensiones existentes sobre la acogida de migrantes y refugiados en Suecia. Tensiones palpables en los propios cuerpos del Estado, representados por la policía local, personificada en Wallander y sus colegas, y el Departamento de Inmigración de Suecia. El propio Wallander asume muchos postulados contrarios a la inmigración, a la vez que manifiesta su horror ante los crímenes cometidos contra un refugiado. El segundo crimen de la novela, que debe resolver el equipo policial de Ystad, tiene como víctima a un demandante de asilo somalí, habitante de un campo de refugiados, que ocurre mientras daba un paseo. Este segundo asesinato, en contraposición al primero, se resuelve con relativa rapidez. Lo cometieron dos integrantes de miembros de grupos xenófobos de extrema derecha. La elección de la víctima fue aleatoria, lo que subraya la desindividualización del asesinato, ya que poco importaba quién muriese, sólo era relevante su condición de refugiado y demandante de asilo en Suecia, es decir, de representar al “otro”, indeseado para quienes cometen el asesinato. Esta característica de falta de animadversión contra un individuo en concreto frente a la de representación colectiva la comparte con los ancianos asesinados de Lenarp. Tras siete meses y a punto de tirar la toalla por el estancamiento de las pesquisas, Wallander descubre por casualidad, que el robo es el auténtico móvil del crimen y que el azar fue determinante a la hora de que los asesinos escogiesen a su víctima. Los asesinos son dos demandantes de asilo fraudulento, de origen checo, que se dedican a actos delictivos y a esconderse para permanecer en Suecia. El aspecto físico de unos y otros es fundamental para distinguirlos como propios (o asimilables) y ajenos. La diferencia es que los asesinos checos son uno rubio y otro calvo mientras que la víctima somalí tiene la piel oscura. La pigmentación dérmica como signo perceptible visualmente desencadena el asesinato del africano. Lo que identifica a los checos como tales es el idioma, la cajera del banco los identifica por la lengua que hablan, que naturalmente no es sueco. La visión no maniquea de la realidad de la llegada de refugiados no permite calificaciones absolutas, como si todos fueran buenos o malos, sino que pone de manifiesto la imperiosa necesidad de cuestionarse qué está fallando. Mankell aboga por mejorar el aspecto administrativo y político de la acogida de refugiados y sobre todo ahondar en las razones que llevan a un ciudadano corriente a caer en la xenofobia, ya que no encuentra respuesta política a sus problemas, mientras que sufre un bombardeo mediático sobre las ayudas a refugiados y

demandantes de asilo. La novela entera está invadida por una sensación de miedo y angustia, desde el vecino que descubre el crimen de los ancianos al propio Wallander, que percibe un cambio que no está seguro de saber afrontar.

En Escania se encuentra el municipio de Sjöbo, que, en 1988, organizó un referendo para prohibir que se asentasen refugiados en su territorio municipal. Lo convocó Sven-Olle Olsson y en *Asesinos sin rostro* se lee una referencia nada velada a este hecho:

La inseguridad en este país es grande. La gente tiene miedo. Especialmente en las regiones de granjeros como éstas. Pronto sabrás que hay un gran héroe en esta parte del país en estos momentos. Un hombre al que aplauden calladamente detrás de las cortinas. El hombre que consiguió un referéndum municipal que contestó no a la recepción de refugiados (ASR, 231).

Escania es también un territorio con pasado. “Skåne [...] was also a stronghold of Nazi sympathizers before, during, and after the war” (Westerståhl Stenport, 2007:14). Ese pasado incómodo también aparece en *Asesinos sin rostro*, ya que la primera víctima, Johannes Lövgren, está lejos de ser una “perita en dulce”. Su fortuna proviene del comercio ilícito con la Alemania nazi durante la guerra, reflejo de “the suppressed legacy of Sweden’s unacknowledged assistance to the German occupation of Denmark and Norway” (Westerståhl Stenport, 2007:14). Como país neutral durante la contienda, la permisividad hacia los nazis o simplemente el sacar partido de la situación es uno de los rastros de un pasado que rompe la imagen construida en torno al Estado sueco⁶⁷.

Mankell se aleja de la novela policiaca urbana, de la ambientación en Estocolmo, pero traslada toda la problemática urbana a un entorno rural para mostrar cómo, cual cáncer, se están acelerando los procesos de cambio en todo el país. Cambio no para mejor precisamente. Problemas de criminalidad, mafias, guetización, gestión deficiente de demandantes de asilo, etc. aparecen en comunidades de menor tamaño, pero con una intensidad comparable a la capital. La tranquilidad rural queda en el terreno de la idealización. Por tanto, se toma Escania en su conjunto para el análisis de los espacios. A pesar de que hay pasajes situados en Malmö, epítome de la urbe en la región, no estamos frente a una novela de calles y barrios, sino de paisajes y caminos alejados de los destellos del neón.

⁶⁷ Mankell volvería al tema del nazismo en Suecia en *El retorno del profesor de baile*. Para Bergman (2014:59) supone una advertencia del autor sobre un pasado no asimilado, negado y con altas probabilidades de volver a repetirse: “Mankell also repeats that Nazism is an ideology still potent today, in Sweden and worldwide”. El propio autor confirma esta afirmación: “Die rechtsextremen Kräfte sind heute stärker, als sie es nach dem Zweiten Weltkrieg je gewesen sind” [Las fuerzas de extrema derecha son actualmente más fuerte de lo que han sido nunca tras la Segunda Guerra Mundial] (Mankell en Steinfeld, 2002:5). La denuncia de las corrientes de neonazis y este pasado de colaboración velada con Alemania durante la segunda guerra mundial es asimismo uno de los ejes de la primera novela policiaca de Stieg Larsson.

Escenarios del crimen

“La primera impresión del lugar de un crimen es fundamental” (ASR, 35). La escena del primer crimen es un espacio privado: la granja, el hogar de las víctimas. Y la primera impresión de Wallander y sus colegas al examinar el lugar es que “es como un matadero” (ASR, 20). Wallander, tras ser avisado de que se ha producido un asesinato, llega al lugar de los hechos, el pequeño pueblo ficticio de Lenarp, “al norte de Kadesjö, camino del precioso lago de Krageholm” (ASR, 11), “no tan lejos de Marvinsholm, en una zona muy accidentada para ser Escania” (ASR, 16), en su coche, un Peugeot azul. Lo primero que ve son “dos granjas, una al lado de la otra, dos edificios alargados pintados de blanco y con jardines muy cuidados” (ASR, 18). Si nos referimos únicamente a esta descripción física de la casa, aparece en la mente del lector una imagen más bien plácida, de lugar donde efectivamente nunca pasa nada. Mankell ha construido previamente el suspense a través de la descripción desde el punto de vista del vecino de la granja de los hechos, que, desde la ventana de uno de esos edificios, observa que la rutina de la propiedad colindante parece rota. Es él quien denuncia el crimen. La intranquilidad inunda a personaje y lector a través de los pensamientos interiores entrecortados del personaje, el desvelo en mitad de la noche, el graznido nocturno de un ave y el presentimiento de que algo ha pasado o va a pasar... Una calma aparente que explota al penetrar en la granja de su vecino. A esto se unen, como pasa frecuentemente en el ciclo Wallander, las concretas menciones temporales y descripción del estado atmosférico en ese momento preciso. Se trata del 8 de enero de 1990 y la nieve todavía no ha caído. El tiempo atmosférico presagia un acontecimiento que va a suceder; en el caso meteorológico, la llegada como sucede en invierno de las nieves, en el de la trama policial, el descubrimiento del delito. Mankell marca con las fechas y las frecuentes menciones a la meteorología los puntos álgidos de la narración y también efectúa pausas en una secuencia de eventos. Por su parte, la casa por dentro transmite la edad avanzada de sus moradores, como ornamento de un tiempo pasado, a través de su decoración (papel pintado anticuado) y su olor a persona mayor. Pero el mayor impacto lo reciben los policías en el cuarto del matrimonio, espacio íntimo por definición; es la escena del crimen y se encuentra cubierto de sangre con un cadáver en posición dantesca y la otra víctima agonizante. El refugio de seguridad anclada en una rutina precisa y el transcurrir de las estaciones con previsibilidad, como en el tiempo de ayer, contrasta con una violencia inaudita para Wallander y su equipo hasta entonces, los retos que les depara el futuro. Violencia que les angustia y asusta de forma idéntica al vecino, y por extensión, refleja el

estado de ansiedad de toda una sociedad que ve avecinarse una época de creciente inseguridad. En el pueblecito de Lenarp⁶⁸ viven pocas familias, pero entre ellas, destaca la de unos polacos, que tiemblan ante la policía, a pesar de tener los papeles en regla, como se sabe más tarde en la narración. Ante el inminente derrumbe del bloque del Este, llegan a Suecia, migrantes procedentes de estos países y a menudo caen en empresas constructoras que les explotan laboralmente, como se describe en la novela. Pero también los asesinos proceden de un país del Este, criminales en aquel, no dejan pasar la oportunidad de cometer un asesinato con ánimo de robar a la víctima y hacerse pasar por falsos refugiados. En cuestión de inmigración, no se puede recurrir a criterios cerrados y vehementes, del tipo “todos buenos” o “todos malos”, es decir, una percepción binaria que sólo admite blanco o negro, ya que la novela traza un amplio abanico de claroscuros cromáticos.

El espacio del primer crimen es uno cerrado, privado, envuelto en un clímax de “aquí no pasa nada” que se ve interrumpido por el asesinato. Esta rotura del orden no se verá restaurada por el descubrimiento de los asesinos; la investigación se estanca en muchas ocasiones y si es el azar el que determina la elección de la víctima, también lo es el que señala a sus asesinos. Sería esperable hallar crímenes que traduzcan un alto grado de violencia en una gran urbe; sin embargo, Mankell elige un lugar apartado de las furias urbanas y a primera vista alejado de los circuitos criminales. La imagen rural se basa fundamentalmente en rutinas bien establecidas, que el lector conoce gracias a la focalización inicial en el vecino de la granja adyacente. Al interrumpirse la cotidianeidad, la vida de los lugareños no volverá a ser la misma. El poderoso enemigo se llama miedo y se presenta bajo sus formas de angustia, ansiedad, sensación de estar a la defensiva, desconfianza y agresividad ante los extraños (el vecino atacará a Wallander en un episodio posterior, al presentarse en su casa sin avisar). Un círculo que no se cierra, ya que la inseguridad y la angustia generan a su vez un miedo aún mayor. De este primer espacio cerrado, la anciana muere en el hospital. Si una casa lleva aparejada las señas de lo personal, lo íntimo y espacio propio, el hospital es la medicalización del dolor, en un espacio de tránsito, de personas que pasan. Wallander, a lo largo de la serie, tendrá ocasión de visitarlos con relativa frecuencia, pero en esta primera aparición del hospital en escena, sobresale por el contacto con los médicos, los transmisores de información, el estado de la paciente y la presencia de un miembro del equipo policial en este entorno, público, igual que una comisaría, pero mucho menos resguardado, por el trasiego de pacientes,

⁶⁸ Lenarp no se ha hallado en ningún mapa digital. Todo parece indicar que es un lugar ficticio.

profesionales y visitantes, y en el cual sobrevuela el riesgo del más indescifrable de los misterios, la muerte.

En contraposición a la atmósfera cerrada y privada del primer crimen, el segundo se sitúa en un espacio público, concretamente en un paseo en los alrededores de la localidad de Hageholm, municipio real de Escania. En medio del campo ocurre el segundo crimen. La víctima es elegida al azar, el primero que pasaba por ahí, siempre que tuviera pinta de refugiado, claro está. Este juego de oposiciones, entre espacio privado y público, entre suecos y refugiados, entre riqueza oculta y pobreza, se desarrolla en toda la novela. Pero los opuestos nunca son taxativos ni categorías estancas. El segundo crimen se produce a consecuencia del primero. La inusual violencia del primero contra una pareja de ancianos desata a otro monstruo: el odio hacia el extranjero, en una concepción del otro como el diferente, el no perteneciente al espacio propio. La determinación de los asesinos del refugiado somalí en contra de los migrantes contrasta a su vez con el estado de confusión predominante en Wallander. Estado que no es otro que el de cualquier sueco medio ante acontecimientos que no entiende: ¿qué hacer con el creciente número de migrantes que llegan a un país en principio tranquilo? Los dos escenarios del crimen reflejan que ningún lugar es ya seguro: ni un apacible paseo por el campo ni la casa de uno. Las rendijas por las que se está infiltrando esta nueva clase de criminalidad llegan a todas partes. El miedo se abre paso hasta los lugares considerados apacibles y donde nunca pasa nada. No puede haber restauración de la seguridad perdida tras desatarse la violencia. Justamente la falta de vuelta al estado anterior al delito marca el punto de diferencia con la novela policiaca clásica, así como la reflexión que nos llega a través de los monólogos interiores de Wallander sobre lo que se avecina en Suecia y, por extensión, en el resto de sociedades occidentales.

Escenarios de la investigación

Obviamente, la investigación ocupa la parte más extensa de la narración, y el número de espacios presentados en este apartado es superior al de los demás. Pero dado que hay dos casos que elucidar, la investigación va a discurrir por sendas paralelas y espacios distintos, si bien no muy alejados unos de otros. Para el primer caso, se impone una cuestión crucial para resolverlo: ¿por qué? Y esta pregunta lleva a indagar en la víctima para vislumbrar quién o quiénes han podido hacer algo así. Desde el principio, Wallander percibe que hay algo que no encaja en ese crimen (ASR, 32). La víctima masculina parece un sencillo

granjero en un lugar apartado. Su vida va a arrojar más puntos oscuros de los que van a servir para arrestar a los asesinos. Pero esta víctima es más interesante de lo que parece en un primer momento, sobre todo, si no se pierde de vista el afán de crítica social que prevalece en toda la serie Wallander. Se trata de alguien que se ha lucrado y con notable éxito gracias al tráfico ilícito de caballos durante la Segunda Guerra Mundial. Dinero que el granjero invierte para ver acrecentar su patrimonio. También tiene una amante y un hijo con ella. Todo de espaldas a su mujer, que a la postre se revela la auténtica víctima por partida doble, de los asesinos de ambos y de su propio marido, que la engaña con su vida oculta.

Los espacios del crimen son el paso obligado para iniciar la búsqueda de los culpables, pero en las pesquisas Wallander y sus colegas se topan con una colección de escenarios, a lo largo de Escania, reseñados a continuación.

Espacios públicos

Durante sus investigaciones, Wallander tiene que recorrer diversas localidades, que son los escenarios públicos y abiertos compuestos a su vez de una pléyade de espacios públicos. Nos referimos a los municipios escanianos con sus calles. La indicación de la mujer agonizante del granjero de que el crimen ha sido cometido por un extranjero lleva al detective a dirigirse a Trelleborg. Esta localidad, puerto de llegada de los barcos que enlazan Suecia y Alemania, adquiere características de espacio simbólico de puerta de entrada con matices clasificatorios. En el momento en que llega Wallander, atraca un buque con pasajeros suecos que vuelven de sus vacaciones fiesteras en Berlín, alemanes del Este, como primera muestra de ese “otro”, que se adentran en la recién adquirida libertad de movimientos para ir al norte (no se ahonda si con el propósito de emigrar, ya que se trata de 1990, poco tiempo después de la caída de la RDA) y aquellos que se identifican claramente como solicitantes de asilo, procedentes en ese momento de Etiopía, Líbano e Irán. El agente de la policía que atiende a Wallander le explica que el flujo de migrantes es muy variable, puede ser la mayor parte del pasaje que desembarca, y lo reseñable es que “todos [están] solicitando asilo político” (ASR, 56). Nuevamente aparece esa figura del migrante. Los que llegan a Suecia aducen la necesidad perentoria de asilo para acogerse a la política sueca. Ya se sabe que desde los años 70 del siglo anterior, numerosos países europeos empezaron a limitar la emigración por causas económicas y el estatus de refugiado político suponía el visado de permanencia en ese territorio. Este simbolismo de entrada se tiñe de tintes sospechosos. ¿Cómo es posible que sean todos solicitantes de asilo? Lo cierto es que algunas procedencias, ese factor determinante, el

espacio originario, para señalar al “otro” como no perteneciente, excluido o desatar el temor entre los habitantes del lugar al que llega, llevan acompañados vocablos como guerra, inestabilidad política, persecución, golpe de estado, turbulencias variopintas. Sin embargo, cuando Wallander presencia la llegada de un grupo de refugiados con solo uno provisto de pasaporte, se pregunta irremediablemente cómo han conseguido pasar tantas fronteras sin ningún documento de identidad. Pregunta a la que naturalmente no responde el texto, que siembra más dudas que certezas, como corresponde para hacer reflexionar no únicamente a los personajes, sino precisamente a los lectores. La perplejidad de Wallander, que no sabe distinguir si los migrantes tienen “cara de esperanza o de miedo” (ASR, 56) traduce también su propia ambivalencia de no saber cómo hay recibir a los recién llegados. Wallander, representante en muchos aspectos de un sueco medio, con pensamientos no políticamente correctos, inquietado por las llegadas masivas a las que no sabe ya cómo responder. En otras escenas, Wallander y Rydberg temen las reacciones racistas si se difunde la última palabra pronunciada por la anciana asesinada y el primero no duda en calificar todo lo sucedido en repetidas ocasiones como “locura”. La locura es también lo que no puede aprehenderse o englobarse dentro de lo conocido y lo desconocido se presenta en sus formas más temibles que no auspician ningún sentimiento de seguridad o bienestar. La actitud de Wallander, como de cualquier ciudadano medio que no esté directamente en contacto con los procesos de aduanas e inmigración, contrasta con la del agente destacado en Trelleborg, para el cual todo esto se adscribe a la categoría de rutina, rayando el cinismo o la dejadez de quien ha perdido la esperanza de que las cosas mejoren. Este personaje informa a Wallander de que serán trasladados a Malmö, a la espera de que alguien decida qué hacer con ellos, si se quedan o pasan a otro sitio. El viaje de migración empieza su faceta burocrática.

Malmö precisamente es el otro punto que aparece como conjunto de espacios (abiertos, como calles, plazas, etc.), semi-públicos (restaurantes) y privados (casas) en numerosas ocasiones de la investigación. Es la ciudad originaria de Wallander y también se erige en espacio simbólico. No hay que leerla como un aspecto urbano o puramente urbano de este tipo de novela policiaca. Más bien, sus múltiples facetas adquieren estructura poliédrica que se engarzan unas sobre otras en la narración. Lugar de memoria para Wallander y lugar de dolor, puesto que allí está su pasado y también su exmujer para un personaje al que le cuesta admitir el divorcio. Otro contraste más, que se establece entre protagonista, como residente de un espacio al que aspira un “otro”, en este caso, y grupos de migrantes, donde en Malmö tomarán la decisión sobre su permanencia en el país, lugar de incertidumbre y

angustia entonces. En Malmö se unen los aspectos temporales y espaciales para el personaje; en este punto, en la permanencia de los recuerdos del protagonista:

Kurt Wallander recordaba cómo había cruzado aquel mismo puente hacía más de veinte años. Por aquellos barrios la ciudad era la misma. Allí había patrullado como joven policía [...] y habían entrado en la estación de ferrocarriles para controlar.

Entró en la estación. Muchas cosas habían cambiado desde la última vez. Pero el suelo de piedra era el mismo. Al igual que el chirriante sonido de los vagones y los frenos de las locomotoras. (ASR, 149)

Justamente las indicaciones sobre cómo ha operado el cambio no se nos dan en este párrafo, sino que están repartidas por todo el libro, aunque no aplicadas a Malmö específicamente. Tratándose de una estación de trenes, su funcionalidad sigue intacta, como sugieren el sonido de los vagones y de los frenos, trenes que llegan y se van. Las personas están sujetas al cambio, mientras que las piedras permanecen inmutables.

Ystad, la base de operaciones y residencia de Wallander, cumple asimismo diversas funciones. Al igual que otras localidades consideradas en su conjunto, constituye en principio un espacio público, compuesto por otros de diversa categoría. Localidad costera, en la que en la actualidad siguen llegando barcos que cruzan el Báltico, no tiene el simbolismo de puerta de entrada de Trelleborg. Žižek⁶⁹ expone su visión sobre la emergencia del localismo en la novela policiaca en los últimos tiempos frente a los escenarios preestablecidos para la novela negra y el policiaco clásico. El localismo en Mankell funciona como una navaja de doble filo. Lo regional se transforma en perspectiva global, de cómo un lugar aislado responde a un problema mundial; también se interroga sobre el espacio que debe ocupar una región, incluso un país, dentro de los procesos de la globalización. Las novelas de la serie Wallander⁷⁰ suelen abrirse con un capítulo introductorio situado en otra parte del globo, un país del tercer mundo (República Dominicana, Sudáfrica, etc.), o incluso Suecia en otra época, para volver a focalizarse en los quehaceres de la policía de Ystad en un segundo capítulo. Mankell utiliza los cambios de focalización para poner de manifiesto el papel del otro en lo que ocurre en un entorno “local”. Afectado por una lógica global subyacente, el trabajo policial local cambia irremediablemente. Destaca la oposición entre las labores policiales típicas de una ciudad pequeña y las que se relatan en las dos investigaciones, mucho más influidas por estos procesos planetarios. Las primeras, tareas del mundo de antes, engloban disputas vecinales, robos, atropellos, etc. mientras que el nuevo tipo de crimen, uno enmarcado por tendencias globales y que no distingue fronteras, supone el fin del aislamiento de granjas escanianas y

⁶⁹ En un artículo no fechado. Ver bibliografía.

⁷⁰ Una salvedad es precisamente *Asesinos sin rostro*.

de la placidez del campo. Incluso una pequeña ciudad como Ystad aparece en el mapa de un mundo interconectado.

Precisamente a nivel local, las carreteras y caminos rurales son la interconexión entre distintos emplazamientos. Al contrario del continuo del tejido urbano de una ciudad, cuyas fronteras las marcarían los aspectos relacionados con los barrios y sus ambientes propios, en un entorno rural, las distintas poblaciones no están aisladas unas de otras, y las carreteras marcan las distancias, no sólo físicas. La ampliación de una red viaria es la que ha permitido sacar a numerosas poblaciones en todo el mundo de un aislamiento relativo: a mayor posibilidad de salir y recibir visitantes, menor capacidad de permanecer encerradas en sí mismas. La parábola de la carretera se podría extender a la del mar Báltico, que separa a la vez que une distintas realidades y actúa como espacio de junción y separación entre Suecia y sus vecinos. Las carreteras actúan en una dimensión local, y en el relato funcionan para marcar los distintos puntos por los que se mueve la investigación. La elección del medio rural no se encierra en la cápsula de una única localidad, sino que se expande por el territorio escaniano. Ejercer de policía en una pequeña localidad como Ystad ya no supone limitarse a las demarcaciones del municipio. El crimen, cada vez, está más ramificado y como sucede en otras novelas de Mankell, por ejemplo *La leona blanca*, las causas de un determinado delito pueden hallarse a miles de kilómetros de distancia. Wallander tiene que salir de su área, está forzado a moverse. La necesidad de movilidad se enmarca también dentro de un mundo con horizontes globalizados, que no puede permanecer encerrado o ensimismado, y tiene que atenerse a, al menos, observar e interactuar con otras realidades.

Espacios semi-públicos

Los bancos constituyen el primer escenario reseñable de este tipo. Concretamente aparecen dos, situados en Ystad, donde la primera víctima tiene cajas de caudales y sus cuentas. Son un ejemplo de cómo patrones urbanos invaden el mundo rural. Los clientes se pierden en el anonimato de las transacciones; al ser Ystad un puerto fronterizo, llegan numerosos extranjeros sin domicilio y se esconden en el ir y venir, como sucede con los asesinos checos. La actitud de los trabajadores bancarios en un primer enfoque se apareja a la de todo el país: “Suecia se había convertido en un país, donde la gente, ante todo, temía que la molestaran” (ASR, 104). Esta voluntad de evitar cualquier contacto, de volverse invisible en una masa poblacional, parecería más propia de la gran urbe. Casi próximos al no-lugar de Augé, se pasa por ahí, se realiza la gestión y se uno se pierde en la multitud; uno de los bancos, sin embargo, guarda la clave de la investigación. Pero la lectura del lugar ha

cambiado, ya no es lo que se guarda en sus dependencias lo que goza de significado, sino la gente que pasa por allí, resguardada en una cantidad que impide una buena individualización. Únicamente gracias a una empleada con buena memoria se llega hasta los dos checos. Nos encontramos con una apreciación significativa: no son los móviles del crimen los que cambian, el robo es el primero considerado, sino que se focaliza en la transformación de los modos de llevarlo a cabo. La llegada de nuevas formas de crimen no destierra los motivos de siempre, especialmente cuando el dinero anda por medio, pero para robar no hace falta matar indiscriminadamente. Una casualidad, un día cualquiera, en un banco cualquiera es la que desencadena todo el drama, lo cual lleva a reflexionar sobre el poco conocimiento que tenemos de las personas que comparten un mismo espacio con nosotros.

Justamente en Ystad aparece un espacio que claramente podemos identificar como asociado al “otro”, al ser un lugar por el que no se adentrarían sin una buena razón los habitantes de la ciudad; se trata concretamente del campo de refugiados. El poso que deja en Wallander, ese entorno de “unas cuantas barracas alineadas en largas filas en un campo abierto. Fuertes focos iluminaban las cajas pintadas de verde” (ASR, 112) es que “sólo falta una valla alrededor y sería un campo de concentración” (ídem). Su adscripción como espacio semi-público es discutible, y se basa en que no se puede decir que sea un espacio privado ni completamente público, es un territorio fronterizo en muchos aspectos. Situado en un lugar concreto, los que allí esperan no pertenecen todavía a ese territorio, sino que están en una especie de estado de latencia, en que primero se tiene que resolver su situación administrativa. No es tampoco un centro de reclusión en sentido estricto, pero la imagen que surge en la mente de Wallander, compartida con el lector que ya se ha ido formando la suya propia, unas cuantas líneas antes, es entendible. No es una cárcel, pero tampoco es un terreno que invite al esparcimiento, sino a la contención de las personas llegadas a Suecia. La imagen también implica una separación de la realidad que viven a diario los habitantes de Ystad. Los “inquilinos” del campo no la comparten, sino que tienen la suya propia, que en poco asemeja a la de los moradores de la localidad donde se asienta el campo. Esta separación física se completa por la psicológica, unos y otros, a escasos metros, viven existencias paralelas y que no se entrecruzan. Espacios que se rozan, pero que no permiten la convivencia, ni el tan cacareado concepto de “integración”. Wallander descubre que la administración del campo deja mucho que desear, y que realmente no se sabe cuántas personas viven allí. Las contradicciones se suceden en la mente de Wallander; a la imagen del campo de concentración se superpone la idea de “vienen demasiados, sin

que ustedes tengan ni idea de dónde se encuentran” (ASR, 123). Más adelante, en un momento de asueto junto a la nueva fiscal, en una conversación en que ella defiende que hay “una política de refugiados que hay que seguir” (ASR, 231), Wallander responde:

- Incorrecto. Es la falta de política de refugiados la que está creando el caos. Ahora mismo vivimos en un país donde quien sea, por los motivos que sean, puede entrar como sea, cuando sea y por donde sea. Los controles de las fronteras han dejado de existir. La administración de la aduana está paralizada. Hay infinidad de pequeños aeropuertos sin vigilancia adonde llegan la droga y los inmigrantes ilegales cada noche.

Notó que se estaba enfadando. El asesinato del somalí era un crimen con mucho trasfondo.

- Rune Bergman naturalmente debe ser encerrado con el castigo más severo posible. Pero el Departamento de Inmigración y el gobierno tendrán que aceptar su parte de culpa.
- Eso son tonterías.
- Ah, ¿sí? Ahora empiezan a aparecer personas que han pertenecido al servicio secreto fascista de Rumania. Buscan asilo político. ¿Se lo vamos a permitir?
- El principio tiene que estar vigente.
- ¿Realmente debe ser así? ¿Siempre? ¿Aun cuando esté equivocado? (ASR, 231)

Este diálogo transmite la idea de que la inmigración es una realidad poliédrica. Como un prisma que, al girarlo, cambiase la imagen que proyecta, la acogida de migrantes se puede observar desde multitud de ángulos. Mankell juega aquí con una visión doble de la realidad; por un lado, en dar voz a los distintos puntos de vista de sus personajes, entre el respeto de la legalidad vigente y la responsabilidad subsidiaria del legislador y gobernante; por otro, interpone la visión generalizada del miedo y creciente sensación de inseguridad de mucha gente a su propio concepto de solidaridad⁷¹, para dejar que una opinión muy diferente de la suya propia pueda expresarse. Respecto al primer contraste, para investigar un asesinato, es necesario dirigir la mirada hacia los recovecos ocultos en la vida de víctima, asesino y las circunstancias de ambos. De una manera comparable, ante una problemática social, la mirada se tiene que tornar hacia la voluntad política del legislador. Si entendemos el ejercicio de la actividad política por su sentido primordial de regir el conjunto de un país, en todo el abanico de sus designios y actividades, para el bien común, si dicho objetivo no resulta alcanzable razonablemente, se impone una mirada crítica hacia los pasos dados que lo hacen insostenible. Es la opinión que expresa el propio Henning Mankell:

- Den svenske udlændingepolitik er en katastrofe. Man har lavet så mange fejlagtige, humanistiske bedømmelser. Man har holdt kæft om mange forhold i stedet for at diskutere dem åbent. [...] Det faktum bebrejder jeg alene Socialdemokraterne, som har haft magten i størsteparten af den tid, hvor indvandringen i Sverige er foregået. Jeg bebrejder dem deres uklare, undvigende og konfliktsky reaktionsmønster over for at ville diskutere udlændingepolitikken. Resultatet ser vi i dag (en Jacobsen, 2011:47).

⁷¹ Para profundizar en esta línea, ver Nestingen (2008:227-232) que desarrolla el tema de la solidaridad de Mankell frente a la ambivalencia de Wallander.

[La política migratoria sueca es un desastre. Se han cometido tantos errores de enfoque humano. Se ha corrido un velo sobre tantas cuestiones en lugar de hablar sobre ellas abiertamente. [...] El hecho de que culpe únicamente a los socialdemócratas es por haber estado en el gobierno durante el tiempo en que se produjeron las oleadas migratorias. Les culpo por su manera vaga, evasiva y conflictiva de afrontar la política migratoria. Los resultados los estamos viendo hoy en día.]

Naturalmente el tema de la migración, la política migratoria y sus errores sobrepasa los límites de este trabajo. Pero, en la medida en que Mankell los transforma en material literario y se sirve del espacio novelesco para ello, un lector los percibe durante la narración. Para empezar, cada comunidad, los “suecos” y los “no suecos”, vive en sus espacios inmiscibles, y esto se ve claramente además en la vida personal del protagonista. La actitud de Wallander respecto al “otro” es esencialmente ambivalente. Su hija sale con un estudiante de medicina keniano y, a él, le cuesta asumirlo. No por una actitud abiertamente racista, que sería fácil de determinar, sino por la reacción de sorpresa difícil de asimilar que le provoca. La sorpresa es tanto por no enterarse directamente, sino por espiar casualmente a su hija. El estudiante ocupa un espacio *social* reservado en principio a los “suecos”. La sociedad sueca se ha compartimentalizado en espacios reservados a los suecos y espacios para el “otro”, el emigrante; y las fronteras entre estos espacios físicos, pero también sociales, no son tan porosas. En el caso del novio de su hija, ha salido de los espacios de refugiados, tanto iniciales – los campos – como posteriores – las pizzerías de barrios marginales y “étnicos” y está preparándose para una profesión, que le otorga reconocimiento, y le saca del esperado circuito del emigrado. No es sorprendente que un espacio físico sea una capa más de un conjunto de significantes bajo el que se desprenden espacios psicológicos y sociales⁷². Pero volviendo al diálogo anterior entre Wallander y la fiscal, se plantean los interrogantes de difícil solución sobre una política migratoria errónea, tal y como expone el autor. Mankell se dirige a una noción controvertida, que es la de ciudadano “medio”, no en vano, escoge un género “popular” en el sentido de que goza de un amplio y variado público, para ficcionalizar su particular alerta sobre la política migratoria y el aumento del racismo en Suecia. Como afirmó el propio autor: “I think racism is a criminal position, and it shouldn’t be swept under the carpet like just another topic of debate” (citado en Nestingen, 2008:250). La ambivalencia del personaje contrasta con lo taxativo del autor. En efecto, es como si el racismo epidérmico de Wallander, que condena el crimen del somalí, pero le cuesta ver a un keniano hablando sueco y estudiando medicina, más aún, saliendo con su hija, estuviera más profundamente anclado de lo que pareciese. Máxime cuando personajes secundarios comulgan con visiones abiertamente

⁷² La segregación que se está generando en Suecia entre “suecos” y migrantes se encuentra resumida en el artículo periodístico de Caldwell (2005).

racistas. No sería acertado tomar a Wallander como áter ego de Mankell, más bien el autor ha puesto en escena un elenco de personajes que han perdido o dudan del sentido de muchas convicciones, que para el autor son básicas. Como escribe Nestingen, a la postre todo ello resulta en “a discourse on solidarity and [...] force readers to think through solidarity’s ethical and political dimensions” (2008:232). Han transcurrido veinticinco años tras la publicación de *Asesinos sin rostro* y a juzgar por las portadas de los periódicos, día tras día, las controversias generadas por los distintos enfoques en materia de inmigración y acogida de refugiados siguen candentes mientras que los conflictos de fondo permanecen en el limbo de lo irresuelto.

El citado diálogo permite otras lecturas que reflejan la oposición individuo – conjunto y el dilema del cumplimiento de normativas erróneas. Sobre la primera cuestión, el inmigrante aparece no pocas veces como ser indiferenciado, muestra de un colectivo, y no tanto como individuo, hombre-masa en una jungla de números no siempre exactos. Si extrapolamos un poco más el concepto de masa y falta de vigilancia de las fronteras, nos encontramos que, ante llegadas masivas de refugiados, se pueden ocultar criminales que toman un rol prestado para gozar de la invisibilidad de la multitud. Igual que un criminal que se pierde en el entramado de la megalópolis, entre calles desiertas, un criminal que desea llegar a otro lugar. La falta de vigilancia de las fronteras y el escaso control sobre los flujos dice más del país de acogida que de los migrantes. Respecto al funcionamiento de las autoridades públicas, el personaje expresa su desconfianza en los agentes sociales en una ocasión privada, cuando un asistente social tiene que evaluar el caso de su padre, que ha sufrido un ataque de demencia repentino. Califica las opiniones de estos profesionales como “equivocadas” (ASR, 194) y brama contra “su laxitud, [que] según le parecía, incitaban a los jóvenes delincuentes a continuar con sus actividades” (ídem). La cuestión subyacente es, al igual que en el complejo problema fronterizo, que la respuesta de las autoridades a un determinado disfuncionamiento social no es la adecuada y, lejos de resolverlo, lo agrava. Por ello no se puede obviar la otra gran crítica que hace Wallander, si ante lo errado de una determinada ley o política es necesario cumplirla. La pregunta queda sin respuesta en la novela y, posiblemente, la mente de cada lector se incline hacia una postura u otra de la disyuntiva. La novela se basa en una antítesis; por un lado, se trata de un país que ha proyectado una imagen de acogida de los refugiados políticos, pero, por otro, se ahonda en el desconcierto de sus habitantes, que observan que el esquema no funciona como era de esperar. Gran parte de la inseguridad que sienten los ciudadanos, parece decirnos la novela, proviene de la falta de respuesta política o respuestas

equivocadas. Los ecos que resuenan tras este planteamiento entroncan en cierta medida con los postulados de Jean Baudrillard (1981) sobre el simulacro y la simulación, según los cuales la imagen de Suecia que se tiene especialmente fuera del país está desconectada de la realidad y la representación no se corresponde con lo representado, y se entiende como simulacro frente a la propia realidad.

Otro referente que se encuentra en toda la narración son las cafeterías, bares e incluso moteles de carretera. Lugares semi-públicos por excelencia, cuando Wallander para alimentarse, con sus paradas en este tipo de locales, señala su mala adaptación a su nueva situación personal de divorciado, pero también la imposibilidad que tiene de cuidarse con su profesión, que ejerce con tenacidad y bastante intensidad, como así sugieren la cantidad de horas extras que no tiene reparo en efectuar.

Por último, en este apartado se debe mencionar la feria de Kivik. Lo esperable de una feria sería encontrarse con una acumulación de gente y que surtiera efecto la expresión de perderse entre el gentío, como ocurre en escenarios urbanos. Va a ser aquí donde Wallander detiene a los dos culpables del asesinato de los ancianos. Pero sin la multitud, como es el caso en el final que construye Mankell para la novela, ya que “había unos pocos puestos de venta. Todos parecían iguales, lonas levantadas por palos de hierro pintados de rojo” (ASR, 298). La impresión que deja el final es que Mankell tiene que ajustarse al carácter de fórmula del género policiaco y cerrar el bucle con la detención de los culpables del primer caso. El azar es fundamental y la investigación gira más sobre la víctima, que sobre los asesinos. La panoplia de aspectos ocultos que ofrece la víctima masculina del matrimonio no están todos conectados con el asesinato; sin embargo, son necesarios para explicar la acumulación de dinero que le llevará por una casualidad a terminar asesinado. En contraposición, su mujer aparece como una víctima “sin culpa”. De los asesinos, importa su función para concluir la novela, así como sus circunstancias, falsos demandantes de asilo, en el otro eje estructural de la narración: la reflexión sobre la complejidad de los fenómenos migratorios. Por último y no menos significativo, el detective se pregunta sobre todo el odio y la violencia que se ha destapado al observar la brutalidad con que se ha cometido el asesinato de los ancianos. Al tratarse de desconocidos, no es posible establecer ninguna causalidad. La violencia generada es algo “nuevo” para Wallander. Algo inquietante y, sobre todo, algo que no se puede explicar.

La privacidad se refleja en las casas particulares de las distintas personas a quienes interrogan Wallander y sus colegas. Su condición de policías les permite entrar en estos espacios, que, de otra forma, permanecerían cerrados. Con ellos, accede el lector a conocer retazos de esta cotidianeidad privada. Este recurso le sirve al autor para presentar las circunstancias de un ramillete de familias del lugar. La ventana que se abre es particularmente interesante para el lector extranjero. Si Martín Cerezo (2009:25) afirma que las narraciones negras parecen decantarse por los espacios abiertos en lugar de los cerrados para dar pie a la crítica social, la lectura de interiores que ofrece Mankell a sus lectores también permite llegar a otro nivel de la sociedad: cómo vive la población por dentro.

La primera casa de la posible amante se sitúa en Gladsax, a las afueras de Simrishamn, localidad costera escaniana, en cuyo puerto atracan también algunos ferries que atraviesan el Báltico. La mirada de Wallander nos transmite la impresión de que “parecía un barrio elegante de las afueras de cualquier gran ciudad” (ASR, 161). Los exteriores de la vivienda aparecen en estos términos: “una imponente antena parabólica descansaba sobre una base de cemento cerca de la casa. El jardín se veía bien cuidado.” (ASR, 161). Se proyecta la percepción de familia adinerada que vive en la típica urbanización residencial de clase media-alta, con la misma situación geográfica de tantas otras, a las afueras de un núcleo urbano. Por mucho que no se trate de una megalópolis, el principio de alejarse del centro sigue siendo igual de válido para Simrishamn que para Nueva York. La riqueza no se produce por generación espontánea, y si las actividades legales, como la profesión de policía no permiten grandes lujos, actuar de testaferro inmobiliario para que alemanes occidentales adquieran viviendas en Suecia sí permite un estatus que de otra manera sería difícil de alcanzar. El contraste no puede ser mayor cuando pasan a interrogar a una mujer de la clase trabajadora. Los recibe en su lugar de trabajo, una peluquería, “en el sótano de un bloque de pisos normal y corriente, a las afueras de Kristianstad” (ASR, 164). Lo llamativo es la percepción de que en todas partes es igual, las urbanizaciones de gente adinerada se parecen entre sí, al igual que los barrios “obreros” de gente menos privilegiada económicamente. A las limitaciones materiales se suman muchas veces la dejadez y la suciedad; del jardín cuidado del caso anterior, pasamos a una trastienda de peluquería, pequeña y con vajilla sucia de por medio. Esta escala de suciedad se va incrementando en el siguiente apartamento que visitan, del hijo de la peluquera, y que el colega de Wallander no duda en calificarlo de “ratonera” (ASR, 168). El desorden y falta de higiene imperan por doquier, con la vajilla, ropa de cama y todo sucio, cosas

almacenadas sin orden ni concierto y mal olor. Los medios económicos, como resulta lógico, permiten acceder a mejores condiciones de vida. La idea de Bachelard de que una casa representa el “alma” del personaje se transforma aquí en que la imagen de la vivienda da idea de la condición social de ese personaje. Y con un pequeño inciso sobre el origen de la riqueza, cuya procedencia se sitúa en el terreno de la ilegalidad. Aunque, en entornos muy degradados, también se encuentran actividades dudosas, como la usura o las apuestas. El piso de la mujer que es efectivamente la amante de la víctima es la viva imagen de la desolación. Al contrario de lo que suele suceder, la personalidad del personaje no se proyecta en el interior. Pero el conjunto lleva a pensar que ese personaje vive resignado en su situación, con sus muebles viejos y su papel pintado. No hay ninguna nota de color que le dé un toque de originalidad o de que allí vive alguien. El personaje de Wallander podría ser fiel testigo de Bachelard, ya que asume que entrar “en un piso desconocido” es como mirar “las tapas de un libro que le acababan de dar. El piso, los muebles, los cuadros, los olores, eran el título. Entonces empezaría a leer” (ASR, 264). Todos esos signos tienen que ser interpretados, en una superposición de capas de lecturas, primero la que hace el personaje del otro personaje y luego la del lector sobre la visión del personaje.

Hay un escenario que no puede faltar en un *Polizeikrimi*: se trata de la comisaría, espacio mixto, de investigación, pero también refugio para el protagonista, al concederle un marco de seguridad, por constituir un terreno conocido. En esta novela, además, desenvuelve los aspectos más comunicativos de un personaje tan anclado en mirar dentro de sí y con problemas relacionales. Dentro de su ámbito laboral y más entre las cuatro paredes de la comisaría, Wallander se enfrenta no sólo a sí mismo, sino a los demás. En la comisaría, se organizan reuniones de trabajo, pero también ruedas de prensa⁷³; en cualquier caso, el detective tiene que socializar, a pesar de sus lagunas y defectos. Dentro de la comisaría, como en toda la trama, se mezclan vida profesional y vida personal. Es el lugar donde se puede localizar a Wallander, no olvidemos que en 1990 todavía no se estilaban los móviles como ahora, y donde recibe tanto apoyos como críticas por parte de sus compañeros y superiores. Para Wallander, es el lugar donde tiene que interaccionar con personajes con los que se cruza constantemente, al contrario de lo que ocurre con testigos y sospechosos. La comisaría es el punto de referencia dentro del universo del personaje.

Escenarios – refugio

⁷³ La crítica al papel que vienen desempeñando los medios de comunicación es palpable en la serie Wallander. Se puede ampliar esta perspectiva en Casadesús Bordoy (2010:241 – 248).

Los escenarios-refugio son primordialmente aquellos ligados al protagonista, que no se engloban dentro de aquellos del crimen ni están relacionados con la investigación; sin embargo, el detective acude una y otra vez a ellos. Muchos marcan pausas en la investigación, y en la narración, pero otros tienen funcionalidades distintas, esencialmente las de perfilar y construir el personaje.

Resulta lógico recurrir en este caso a Bachelard y empezar por la casa de Wallander. Si el apartamento de este es reflejo de su morador, entonces las palabras que acuden a la mente del lector oscilan entre vacío y desorden. En efecto, la situación personal del detective es la de un recién divorciado, que lleva mal que su mujer le haya dejado y con una hija de diecinueve años, que no vive con él y con la que tiene notables problemas comunicativos. Sus intentos de aproximación a ella se ven frustrados por una tensión latente entre ellos, que al personaje le cuesta discernir. Volviendo a su hogar se encuentra en Mariagatan, en Ystad, y las descripciones que aparecen dejan entrever que el investigador no tiene un hogar, sino más bien una guarida, donde no termina de sentirse a gusto. Pero lo principal es que Wallander vive solo y se siente solo. En efecto su piso no tiene vida, y los esfuerzos por adecuarlo son vanos. “En todas partes del piso había montones de polvo. A pesar de que lo ventilaba a menudo, olía a cerrado. A solitario y a cerrado” (ASR, 132). Las aficiones de Wallander van de la ópera al whisky. Y es reseñable el insomnio que padece, que contrasta con la intensidad de sus sueños eróticos, especialmente con una desconocida. Es la mujer negra de sus sueños. Westerståhl Stenport (2007) puntualiza que su deseo erótico por una mujer negra es síntoma de voluntad de someter y dominar al otro. El sueño recurrente de Wallander, que él mismo no sabe explicarse, es claramente una pregunta sobre el “otro”. En este caso, a través del deseo sexual, que aparece como la única forma que encuentra el personaje de acercarse a ese otro. Wallander no es capaz de imaginarse otro tipo de comunicación, lo cual le aísla a su vez de una parte de la realidad de su país.

El espacio privado de Wallander también lo señala como una especie de otro, al estar aislado de su entorno, no poder comunicar con su padre, su hija, su ex mujer o su hermana. El hogar de Wallander es el espacio donde da rienda suelta a sus dudas y se pone de manifiesto su incapacidad para abandonar un estilo de vida, mala alimentación, exceso de alcohol, escaso sueño y descanso, poca vida afectiva o social, que ejemplifica la enfermedad *social* que padece el personaje y que se irá desarrollando en posteriores novelas. Lo que resulta ineludible es que es un solitario, que lleva muy mal su soledad, y tiene serios problemas para relacionarse con los demás, como muestra su trunca amistad con Sten Widén. La pregunta que se hace el lector, es si Wallander no es un “otro” incluso

dentro de su propia lógica. Odia la soledad, pero está solo. Quiere hablar con su hija, y sólo consigue espiarla. La necesidad no satisfecha de afecto lo sitúa en un polo de desolación, que parece preguntar directamente al lector sobre quién es el otro, si un migrante recién llegado, perdido y temeroso ante su futuro o Wallander, desorientado ante el cambio, solo y sin poder comunicarlo. Ningún escenario ofrece mayor aprensión que la casa del detective. McCorristine (2011:81) observa que la palabra más recurrente para describir Escania que aparece en el ciclo es “desolación”. Se transmite en un paisaje frío, un tiempo atmosférico inclemente, en los pisos que visitan los policías, pero especialmente en la vivienda de Wallander, donde parece no haber asideras que lo conecten con los demás. El personaje cae en el nihilismo dentro de su piso, al dejarse llevar por pensamientos como “desde dentro de la oscuridad le hacía señas lo absurdo e inútil de la vida” (ASR, 92). Examinar las impresiones que deja el piso del detective en el lector interroga si no sería más adecuado mencionarlo como espacio de la desolación. Seguramente correspondería a un escenario *bergmaniano* según la terminología de Žižek. El piso de Wallander, espacio privado por antonomasia, es permeable, no está exento de interferencias amenazantes. La rotura del aislamiento del detective se produce por la intrusión, mediante llamadas telefónicas intimidatorias, para conminarle a actuar en contra de los extranjeros. La indefinición tácita de Wallander se vuelve en su contra. Incapaz de aceptar como igual al otro, tampoco puede refrendar puntos de vista abiertamente racistas.

Los desplazamientos de Wallander se efectúan en su propio coche, un Peugeot. El refugio que no consigue encontrar en su vivienda, el detective lo halla dentro del automóvil. Le permite no sólo llegar a los distintos escenarios de la investigación, sino dar rienda suelta a sus pensamientos. Incluso nos muestra el lado *delictivo* del personaje. Wallander es pillado in fraganti conduciendo borracho por un camino poco transitado. Como policía, su acción está sujeta a la mayor reprobación. De hecho, el personaje considera que su carrera está acabada. Sólo la decisión de dos de sus colegas de tapar el asunto le salvará. Los movimientos en coche se dan con el personaje en soledad, lo cual lo hace también un lugar de aislamiento para Wallander. “Riesgo” es la otra idea que subyace, puesto que Wallander, al conducir borracho ha traspasado una de las líneas que no debe, máxime por su profesión. Si se aspira a poner un poco de orden en el caos, no se puede transgredirlo a la ligera.

Hay otro espacio privado que se encuentra fuera de los circuitos de la investigación en la novela. Se trata de la casa de su padre. Enclavada en las proximidades de Löderup, cerca de la playa, es también la caverna de otro lobo solitario. Destacan la suciedad y el desorden

reinantes. Refleja la otra cara del aislamiento, el de los ancianos, y la incomunicación con los hijos. De igual manera que los granjeros mayores que viven en propiedades aisladas, el personaje del padre interroga al lector sobre el papel que deben desempeñar las personas mayores, que viven desvinculadas del resto. Las llamadas obsesivas de un padre a un hijo con quien no se lleva bien muestran que no tiene realmente a nadie más. La soledad del padre es también enfermedad *social*, que desemboca en un ataque de demencia, y del cual sus hijos no pueden hacerse cargo. Su vivienda le sirve además como lugar de trabajo; y la imagen que pinta el progenitor del protagonista no está elegida al azar. Es siempre la misma. Paisaje en que lo único que cambia es la presencia o ausencia de un urogallo. Metáfora de un mundo extinto de previsibilidad y seguridad, en que la variación posible no entrañaba un replanteamiento del conjunto de la imagen, ni un riesgo de derrumbe. Curiosamente, Wallander encuentra un cuadro de su padre en la vivienda de Ellen Magnusson, lugar que asocia con soledad y desolación, y que preside precisamente una imagen del mundo de ayer.

Aparece un último lugar de refugio mental para Wallander: es un paraje. Se describe como “una formación circular de piedras. Un círculo para la meditación, construido en piedra unos años antes. Invitaba a la soledad y a la tranquilidad del alma” (ASR, 136) a la que se accede por “el camino de grava que llevaba a Backåkra y que serpenteaba entre dunas ondulantes” (ASR, 136). No es un lugar de retiro propiamente dicho, ya que el personaje efectúa una pausa de apenas diez minutos, pero nos permite conocerlo más en profundidad. Es una de las pocas veces en que un momento de soledad se convierte en aliado del protagonista. “La gran calma escondida en el hecho de no pensar en absoluto. Sólo escuchar, ver, permanecer inmóvil” (ídem) prevalece frente a todas las preguntas sin respuesta que surgen en el protagonista a lo largo de la narración.

Los escenarios-refugio que aparecen en la novela giran en torno al personaje principal para dejar que el lector se empape de la otra trama que supone el acierto de la serie: los conflictos personales de Wallander. El autor busca conectar con un rango de preocupaciones que atañen seguramente a muchos de sus lectores, pero más allá, al mostrar la sustancia interior de su personaje, nos deja ver cómo está pavimentada la existencia de los individuos en la actual deriva social.

En definitiva, muchos de los escenarios elegidos, aunque estén en un medio rural no se tiñen de bucolismo, sino que presentan rasgos distintivos de lo retratado por la novela

policiaca más urbana, sobre todo por el aislamiento de sus habitantes, si bien no completamente anónimos, sí absolutamente alejados de la idea de vecindad psicológica y afectiva. La problemática de la soledad en la tercera edad subyace en buena parte de la investigación; se trata de granjas pobladas por ancianos solitarios, y la presencia del padre de Wallander y su ataque también se enfocan en esta línea.

El espacio define los conceptos de propio y ajeno a un territorio, en el que cada uno ocupa lugares definidos y no se mezclan: las granjas habitadas por escanianos y los campos de refugiados, que si acaso, sufren las incursiones violentas de miembros de extrema derecha. La inmigración, por su parte, se ha asociado al crecimiento de las grandes urbes, y en literatura, especialmente policiaca, al desarrollo de la novela negra. De manera similar a una megalópolis que se torna inabarcable para sus habitantes, un espacio conocido y limitado, como es Escania para Wallander y muchos de sus habitantes, se vuelve desconocido por obra de la transformación social que afecta a todo un país y los flujos globales de migración, que no permiten que una región permanezca mucho tiempo aislada. Este fenómeno se produce al mismo tiempo que un desenterramiento de “cadáveres” del pasado coexistentes, como son las actividades de tráfico ilegal de sus habitantes durante la segunda guerra mundial. Dichos delitos encuentran su eco en el mundo de hoy con el comercio negro inmobiliario y la explotación de emigrantes, ya que en la novela se menciona curiosamente a empresas constructoras relacionadas con este abuso. El espacio sobrepasa el concepto de decorado o ambientación costumbrista y se concibe como terreno de un proceso de cambio, y por tanto, sujeto al mismo, como cualquier otro personaje. La acción que se ejerce sobre él, como la instalación de campos de refugiados, indica una transformación más profunda que la física, que afecta por igual a terreno y habitantes. Wallander, representante en este caso de las impresiones de sus conciudadanos, experimenta ese cambio, lo somatiza a través de sus dolencias y su malestar, y se resiente de la frustración, perplejidad y ambivalencia ante fenómenos que no alcanza a comprender plenamente, y con los cuales se ve impotente como policía, al no poder contrarrestarlos, ni mucho menos erradicarlos. El espacio define no sólo a los personajes, sino a la problemática social que se analiza por medio de la ficción.

Gran parte de los escenarios por los que transcurre la investigación no sirve al propósito de capturar a los culpables del primer caso, sin embargo, arrojan al lector una panorámica de los modos de vida de una parte de los suecos, alejados de clichés y estereotipos. Existe la pobreza, y tras la riqueza anida la corrupción y el comercio ilegal. El lector, especialmente el extranjero, se encuentra con una deconstrucción del paisajismo social de Suecia que

proyectaba una imagen de igualdad, en un afán de retratar la desintegración del Estado del Bienestar.

La capacidad de la literatura de crear espacios literarios en las mentes de los lectores se percibe a través de ese escenario *bergmaniano* según el término de Žižek. La proyección de un espacio impregnado de melancolía, retraído en sí mismo, con altas tasas de depresión e incomunicación se establece incluso a través del tiempo atmosférico, con sus tormentas, sus nieves, cielos plomizos, nieblas que conducen a retomar la imagen de la desolación.

Las diferencias que se pueden leer respecto a escenarios urbanos estriban en que no hay aglomeraciones. El lector no recibe la imagen textual de la multitud, de masa anónima informe, en la cual es relativamente fácil ocultarse o disimularse. Al contrario, hay parajes solitarios y caminos poco transitados. Pero la violencia estalla igual que en un entorno urbano.

El recorrido por los distintos escenarios de la trama indica que el espacio juega un rol primordial en la poética policiaca de Mankell. Es un autor que se interroga en sus novelas constantemente por el lugar del otro y opone la noción preconcebida de lo sueco a la sensación de otredad. En la novela analizada, se sirve del diálogo para hacer que sus personajes se pregunten sobre el significado de lo sueco. Para algunos, es el pelo rubio, pero más allá que las características capilares, la doble visión que ofrece el autor, fundamentada en su propia visión de la solidaridad y cómo la pérdida de esta tiene consecuencias nefastas, y la creciente angustia, transmitida por el protagonista, ante fenómenos globales incontrolados. El espacio adquiere una dimensión social. La elección de Escania no resulta casual: Mankell ha declarado que el Báltico es el Río Grande de Suecia⁷⁴, y un territorio fronterizo permite la construcción de una fragmentación y descomposición social de propios y extraños, con personajes hundidos en el aislamiento que conviven *malgré eux* cerca de esos otros, los excluidos. La dualidad de la frontera, punto de separación pero también de contacto, marca dos niveles de porosidad bien distintos, uno, el físico, permeable a tenor de la llegada de flujos migratorios; el otro se corresponde con una frontera social mucho menos transitable. Sin embargo, la frontera que traza Mankell no separa sólo a suecos de no suecos, también se interroga directamente sobre el lugar que puede o debería ocupar Suecia en los escenarios de un mundo globalizado, pero segregado.

⁷⁴ Ver en Jacobsen (2015:214 – 215) y en Steinfeld (2002:6 – 8).

4.3 Polarización urbana: Manuel Vázquez Montalbán y *Los mares del Sur*

La evocación de un espacio fundamentalmente imaginario, tan unido a la personalidad de Paul Gauguin y sinónimo de búsqueda de un paraíso terrenal, tan lejano como inexistente, aparece ya desde el título de una de las novelas más conocidas del ciclo Carvalho. Una novela que esconde en los pliegues de sus coordenadas espacio-temporales las claves de su construcción y donde la ciudad de Barcelona desempeña un papel relevante, incluso como un personaje más⁷⁵. Si bien se comete un asesinato, la trama gira en realidad alrededor del hecho de investigar una desaparición, concretamente cómo ha pasado el último año de vida la víctima, cuál es ese Sur al que ha huido. Investigación que imperativamente pasa por centrarse en la personalidad de un ausente y con un Carvalho que se va apropiando tanto de los espacios de ese personaje no presente como de calibrar en qué han quedado los propios. Esa investigación a su vez le conduce a explorar una huida, una de las quintaesencias de la poética del autor. Y pocas novelas se acompasan tan acordemente con la visión montalbánica de “la inutilidad del viaje como huida [que] se descubre cuando es evidente que viajamos con nosotros mismos, es decir, con el ser del que pretendemos huir” (Vázquez Montalbán, 2003:23). Pero la evocación inicial también remite a un viaje, y que, en concreto, será el viaje de la víctima en su huida, del detective en pos del desaparecido y de la ciudad, a través del tiempo y de la traición a su esencia.

Centrándonos en los aspectos espaciales principalmente, la exploración que hace Montalbán de la ciudad se divide en diversos planos: el descubrir el famoso “Sur” al que ha huido Pedrell durante un año, la contraposición tan propia del autor de la ciudad de los vencidos frente a la de los vencedores, y la desconstrucción de la ciudad de la memoria o de la memoria de la ciudad en última instancia. Todas estas capas hacen que la novela gire, tras muchas lecturas alrededor de la propia ciudad de Barcelona, más que de alguno de sus personajes. E igual que una persona, la ciudad pretende huir de sí misma, mediante la asepsia ejercida sobre el espacio urbano, convertido a la postre en escaparate para turistas y yuppies, como irá desarrollando Montalbán en novelas posteriores del ciclo Carvalho y en muchos otros escritos⁷⁶. El siguiente análisis repasa los escenarios del crimen, la investigación y los espacio-refugio, como en el caso de Mankell, para perfilar su

⁷⁵ Es el punto defendido por Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2013:48) de Barcelona como personaje dentro de toda la serie Carvalho. En *Los mares del Sur* es particularmente patente el protagonismo de la ciudad.

⁷⁶ Cabe destacar además de la obra *Barcelonas* (1990), la comparación más sintética que hace entre la ciudad condal y otras urbes en “La ciudad: ese imaginario o circunloquio sobre la desconstrucción de Barcelona” en *Geometría y compasión* (2003:201 – 210).

funcionalidad y en el caso de Montalbán para retomar la estructura en capas espaciales expuesta anteriormente.

Escenarios del crimen

Al igual que Mankell en *Asesinos sin rostro*, Montalbán opta por abrir su novela con unos personajes externos a la trama principal, para después cambiar de focalización hacia su detective protagonista en la siguiente sección. A diferencia de Mankell, sin embargo, los personajes de la primera sección no tendrán continuidad en el resto. Estos personajes, llamémosles iniciales, comparten con el desaparecido Pedrell las ansias de alejarse de sí mismos hasta “lejanos horizontes” (LMDS, 7). Pero justamente, en la persecución subsiguiente al robo de un coche, uno de ellos va a dar a un descampado en Trinitat (como informa el abogado Viladecans a Carvalho más adelante) con el cadáver de Pedrell. En esta obertura, se condensan muchos de los puntos que se irán desarrollando con otros personajes y otra trama, entre ellos la imposibilidad de la huida y, a pesar de ello, el intentarlo, para hallar el final del viaje en el páramo desolado de un descampado urbano. También se encuentra el primer signo de la relación subyacente con las elecciones municipales y la gran crítica a un proceso que no va a velar sino por encubrir los crímenes del régimen. Este primer pasaje no está tan desconectado del resto como pudiera parecer en una primera lectura. Pero volviendo al caso de Pedrell, este no es el lugar del crimen propiamente dicho, sino el sitio donde se lleva el cadáver para despistar. Lo curioso del asunto es que no es un traslado que efectúe el asesino, como suele ser lo habitual, sino los personajes a los que Pedrell recurre en busca de ayuda tras ser herido. Su amante y el abogado Viladecans, sin estar implicados directamente en la muerte de Pedrell, juzgan que prestarle ayuda es lo suficientemente incómodo y, por ello, lo alejan de la verdadera escena del crimen: San Magín. Siguiendo la geometría que sustenta la novela, Sant Andreu y la Trinitat se encuentran en una imaginaria línea horizontal en el otro extremo de la ciudad del ficticio San Magín. Los extremos oriental y occidental de la ciudad se cierran con lugares que no ofrecen ninguna remota posibilidad de salida a sus habitantes. Este es el primer eje horizontal este-oeste de cinturón de la pobreza.

Montalbán recurre al escenario ficticio de San Magín para representar la imagen de suburbio destinado a las clases obreras, procedentes de otros lugares de la Península, que llegaban para llenar los edificios construidos por la burguesía de la ciudad a la vez que sus fábricas y empresas. San Magín es el Sur de Pedrell: escenario y sujeto del crimen. La

posible identificación con barrios como Bellvitge o La Pau (Wells, 2007; Santana, 2000) no impide que aparezca como imagen⁷⁷ del crimen cometido por Pedrell y sus socios al erigirlo. En esta novela, un crimen lleva a descubrir otro, como si de pelar una cebolla se tratase, en que hay que desgajar una capa para acceder a otra, más profunda y enquistada. El asesinato de Pedrell, que surge de los fermentos de ese mismo Sur, constituido de falta de expectativas y destinadas al olvido, lleva al otro delito cometido, el lucro a través de la especulación inmobiliaria. Este crimen se lee en clave de engarce espacio-temporal: se trata de un acto contra toda una comunidad radicada en un espacio concreto, se comete contra la propia ciudad de Barcelona, que se va despojando de sí misma, o en palabras de Montalbán, “el hundimiento de un paradigma urbano” (Vázquez Montalbán, 2003:207) y por otra, permanece en el tiempo, entierra las posibilidades de ciudad e individuos en el entramado urbano. Tras este otro crimen se esconde otro: la procedencia del dinero de la burguesía catalana, ávida de lucrarse con tráficos comerciales no siempre lícitos. En el caso de Pedrell, como descubre el marqués de Munt a Carvalho, la fortuna se remonta al siglo XIX del “tráfico de avellanas de Reus a Londres” (LMDS, 70), pero Pedrell supo lucrarse con la importación de caseína durante la posguerra. En cualquier caso, el constructor no obtiene sus réditos mediante esfuerzo, sino que goza de un buen tráfico de contactos e influencias. Como lo presenta el pintor Artimbau a Carvalho, pervive la lógica de que nada ensucia más que el trabajo: “Entre los ricos de este país se le respetaba porque los ricos de este país respetan al que ha hecho dinero sin esforzarse demasiado” (LMDS, 38). Resuenan los ecos balzaquianos de delito tras toda gran fortuna. Sin duda, una promoción inmobiliaria se levanta con fondos pecuniarios e influencias políticas para los permisos. La precariedad de la edificación queda patente en el siguiente pasaje, a la par que su destino para albergar al “otro”, en este caso, los que llegaban a Barcelona procedentes de otras partes de la Península: “San Magín fue mayoritariamente poblado por proletariado inmigrante. El alcantarillado no quedó totalmente instalado hasta cinco años después de funcionamiento del barrio. Falta total de servicios asistenciales” (LMDS, 107). El crimen consiste en transformar el anhelo de una vida mejor del emigrante en el fango de un barrio construido para la especulación y el lucro, y no para la vida en buenas condiciones. San Magín aparece como el crimen cometido por Pedrell. Se recurre al tópico del criminal que regresa al lugar del crimen, en un caso como este, donde el crimen se ha dado contra el propio espacio y sus habitantes.

⁷⁷ Santana (2000:543) sostiene que la elección del nombre no es casual y que Magín deriva del latín *imago*.

La espiral de imposibilidad de detener acontecimientos que privan de cualquier esperanza es el corazón de la denuncia de esta novela, y el grito de rabia que lanza Carvalho al final de la novela contra todos ellos. La llegada de Carvalho a San Magín, a la mitad de la novela, marca el antes y el después en la investigación y se produce en metro; el suburbano, posiblemente el modo de llegar allí por excelencia. Medio de transporte definido por Augé como no-lugar, para Carvalho es motor de una incursión en lo desconocido mientras que el resto de usuarios sufre un proceso de despersonalización, de seres condenados por la Historia. Su desvirtuación tiene su origen en el espacio que ocupan. Paisanada y paisanaje se funden en el marasmo. Al contrario de lo que sucede con el Raval, San Magín es de nueva construcción. Es un lugar sin Historia, sin pasado, destinado a perdurar sólo por el tiempo necesario que le permita su mala calidad. Su principal función ha sido enriquecer a sus promotores, aglutinar gente sin permitir que se desarrollen y convertirse en un imán para la destrucción de la ciudad. San Magín se constituye como un pozo del que no saldrán sus habitantes, alejados del centro de la ciudad, expulsados a un extrarradio físico y socioeconómico, dentro de una dinámica que escapa a su propio control, y los convierte en seres sin pasado, pero también sin futuro. San Magín es la reproducción de ese Sur tan caro de Montalbán, explotado y embrutecido:

El Sur como válvula de escape o como propuesta de otra vida transitoria que ayuda a volver a la vida real. [...] Los del Sur serían camareros, putas, putos, masajistas, portacañas, caddies, barmans, cantantes melódicos, cocineros y policía local, es decir, sectores subalternos cuya función consiste en mantener la finca siempre dispuesta para la llegada de los señoritos del Norte (Vázquez Montalbán, 1985:4)

La industrialización del apiñamiento habitacional se produce mediante un “horizonte regularizado de bloques iguales” (LMDS, 110), que, además, acoge a los “otros” dentro de una lógica peninsular, reflejado en los nombres de las calles, “que trataban de arteriar la ilusión de una micro-España inmigrada” (LMDS, 111). Una alteridad que no tiene derecho a vivir dentro, sino apartada, moviéndose en no-lugares desvirtuados y desmemoriados. Montalbán introduce un elemento heideggeriano de “ser para la muerte”, con la categorización de hablar de los espacios de San Magín como “nichos”, además “amontonados”. Cuando el lector llega al siguiente pasaje de la obra, ya tiene una idea clara de un extrarradio desprovisto de signos de historia, de humanidad y destinado a ser una especie de fábrica que produzca y consuma, en clara oposición al Barrio Chino, lugar de memoria para Carvalho:

Recuperó rincones habituales como si volviera de un larguísimo viaje. La fea pobreza del Barrio Chino tenía pátina de historia. No se parecía en nada a la fea pobreza prefabricada por especuladores prefabricadores de barrios prefabricados. Es preferible que la pobreza sea sórdida y no mediocre. [...] No era un logro del progreso, sino todo lo

contrario. Los habitantes de San Magín no podían autodestruirse hasta que no pagaran todas las letras que debían para comprar su agujero en aquella ciudad nueva para una nueva vida. (LMDS, 137)

Efectivamente, se trata de un viaje, el que ha efectuado Pedrell a las “antípodas” de sí mismo, a la vez, a una creación suya para autodestruirse. Para Carvalho, regresar a lo conocido supone una vuelta a la luz de lo conocido, amparado por su propia memoria. San Magín ejemplifica asimismo el aspecto de extrarradio igual a tantos otros, en otras ciudades. Espacio privado de la característica de imaginabilidad, que permite aprehender el espacio vivido y sentido, incluirlo dentro de la propia geografía personal. San Magín es cualquier cosa y eso le resta personalidad y capacidad de evolución. El anuncio de “ciudad nueva para una vida nueva” (LMDS, 137) es otra ironía más, para un pozo del que no se sale. El viaje a la desmemoria, a las profundidades de un cieno que amenaza con destruir su paisaje sentimental, igual que “la Barcelona que se está destruyendo y construyendo [que] aparece guiada por un inconfeso deseo de eliminar casi todo lo que la hizo literaria” (Vázquez Montalbán, 2003:209). El viaje que efectúa Carvalho, más que descenso a los infiernos, supone una visita arqueológica a lo que depara el futuro, que tiene visos de enterrar “la lucha de clases, [que] dispersa sus barrios residenciales o los pinta de yuppi, [que] derriba sus carnes marginales y las expulsa hacia la periferia” (Vázquez Montalbán, 2003:209). Barcelona se condena a convertirse en un simulacro de sí misma. Naturalmente, este simulacro está orquestado desde las élites de la ciudad, que se quedan al abrigo de los barrios altos, por los que se adentrará Carvalho en su investigación.

Los espacios del crimen son abiertos y complejos, integran unidades semi-públicas (una barbería, bares, el local de Comisiones Obreras) y privadas (las casas), y ya que Carvalho tendrá que buscar quién fue Stuart Pedrell, irá deambulando de una a otra para perfilar el Sur al que había llegado su viajero. Todos estos espacios públicos y semi-públicos, sin embargo, son territorio a evitar para los moradores de los barrios de Sant Gervasi o Sarrià, el origen de Pedrell, por mucho que esté a una distancia accesible para cualquiera en metro; la frontera es social y el exilio, el extrarradio, sirve para expurgar a las clases populares de los ambientes más privilegiados. Montalbán lo tenía claro, estaba escribiendo sobre un lugar en el que pocos, también literariamente, se aventuraban, “ni Bellvitge ni las Viviendas del Congreso tienen su novela, aunque se hayan producido aproximaciones estratégicas de algunas escrituras: la mía, por ejemplo” (Vázquez Montalbán, 2003:209). San Magín es la antonomasia de barrio anti-literario, que sirve para denunciar la construcción social que, inevitablemente, traerá consigo el tan cacareado desencanto de una época.

Escenarios de la investigación

Con la salvedad de San Magín, que también es un espacio de investigación, y el estudio de Artimbau, Carvalho se mueve por la parte alta de Barcelona para su periplo detectivesco. Se trata de Sarrià – Sant Gervasi, enclave ligado a la próspera burguesía catalana, industrializadores pero no industrializados, ya que cada familia dispone de una vivienda singular. Son lugares vedados para personajes del Raval, el Barrio Chino o del propio San Magín. Carvalho podrá acceder a muchos de ellos gracias precisamente a su investigación.

Los escenarios privados de la investigación (y bastante estancos para los que no pertenecen a ellos) son la némesis de los escenarios del crimen, abiertos, accesibles por metro, pero ignorados por una multitud que dirige su mirada hacia los lugares señoriales de Barcelona, que encajan con la imagen simulada, creada por la mente e impulsada por toda una imagería visual y mercadotécnica que ha elevado esta ciudad por encima de sus auténticas, genuinas, literarias y vividas ruinas. San Magín es una especie de almacén para las clases populares, alejadas de su centro históricamente neurálgico, mientras que Sarrià – Sant Gervasi sí goza de su propia memoria e historia, teñidas ambas por fortunas de procedencia dudosa, encaramadas en sus propias enredaderas de falsedades, muros de ambición y empuje hacia un futuro que dejará a todos los demás sin esperanza. Los crímenes se ocultan tras telares de frivolidad, mentiras y aires lampedusianos de un cambio que no tocará lo esencial de privilegios y prebendas. La mayoría de los personajes a los que acude Carvalho en busca de información de los barrios altos, no trabajan, viven de rentas, y desprecian el trabajo ajeno, como demuestra el marqués de Munt al referirse a Planas (el socio que trabaja en la triada formada por Munt, Planas y el difunto Pedrell), y si trabajan, como el abogado Viladecans, es al servicio de rentistas influyentes. Esa imagen recurrente en toda la novela de la “otra cara de la luna” la conforma el revés de los “proletarios” de San Magín, subsistentes y supervivientes. La excepción sería Artimbau, que en su calidad de artista frecuenta las altas esferas, pero vive rodeado de los bajos fondos de la Ciutat Vella.

El primer punto que visita Carvalho es la oficina de Viladecans, pero donde se ve el carácter no trabajador del investigado es en su propio despacho. Se trata de una de las muchas oficinas de las que disponía el difunto. Naturalmente, era más un estudio para el asueto que un gabinete de trabajo. La secretaria que recibe a Carvalho, le informa que Pedrell se dedicaba allí “a escuchar música. A leer. A recibir amigos intelectuales y

artistas” (LMDS, 29). La mirada de Carvalho recorre un interior suntuoso, pero no sin estar completamente sobrecargado, Pedrell se ha decantado por “un estilo nórdico suave” (LMDS, 28), pero sin privarse del lujo, que se percibe en la presencia de la secretaria, el sofá de marca, los cuadros de pintores reconocidos, la excentricidad del semáforo a la entrada de su área privada y la colección de libros importados. Los espacios privados de Pedrell arrojan una oportunidad para reconstruir sus gustos a través de los objetos que le rodeaban. Carvalho no la deja pasar y descubre la vena literaria del desaparecido. Artimbau en la sección siguiente le dará la vuelta a la tortilla, al verlo como una afición de rico, pero sin talento. Sin embargo, Montalbán aprovecha para autocitarse irónicamente. Carvalho no sólo encuentra en los cajones del difunto, versos de Eliot o Pavese, sino el poema Gauguin del autor, “el poema de un autor cuyo nombre no le dijo nada a Carvalho” (LMDS, 31), como muestra de uno de los trasvases entre obra en prosa y en verso de Montalbán. La intertextualidad y la técnica del *collage*⁷⁸ son características del conjunto de la obra de Montalbán y la narrativa policiaca, por mucho que este adjetivo desagradase a su autor, no está exenta de ello. En cualquier caso, el despacho de Pedrell supone también la antítesis del despacho de Carvalho, tanto por su ubicación como por su funcionalidad. El de Carvalho sirve de vivienda para Biscuter, pero es un lugar semi-público donde recibir clientes mientras que Pedrell tiene en sus oficinas un espacio cerrado. No sólo no es dentro de los despachos que se genera el dinero del alto empresariado, que brota mejor en reuniones sociales, sino que son espacios a los que no puede acceder el común de los mortales, ya que se lee que sus actividades empresariales, a la par que las personales, deben permanecer a resguardo de miradas ajenas. La falta de transparencia y de transpiración son las dos palabras que acuden a la mente del lector, tras conocer la disposición del despacho del difunto.

Por su parte, la residencia de Pedrell se enclava en el Putxet; al igual que sucederá con las del marqués de Munt y Adela Vilardell, el autor nos ofrece su visión de este espacio de la ciudad. Se trata de un lugar mixto, dentro de las escalas de la burguesía; lo antiguo, representado por las antiguas torres, se mezcla con lo nuevo, los pisos y áticos, pero manteniendo la coherencia de una sucesión de construcciones no discordantes. Se presenta como un intento de que las sucesivas generaciones herederas de esa famosa burguesía del siglo XIX continúen viviendo en las inmediaciones de lo que fue el territorio de morada de sus antecesores. La casa de Pedrell destila lujo, pero esconde contrastes. Los espacios de escaso uso, como el salón biblioteca de Pedrell, se enmascaran de opulencia para destilar

⁷⁸ Véase, entre otros, Colmeiro (1996:21-24).

su vacuidad y su inutilidad dentro de la rutina del empresario. La razón de que se conserve es “el valor que tiene cada una de las cosas que contiene. En la biblioteca sólo hay volúmenes antiguos. El más moderno es del año 1912” (LMDS, 43). El dormitorio privado del difunto tiene un único punto de interés, la reproducción del famoso cuadro de Gauguin *¿Qué somos? ¿Adónde vamos? ¿De dónde venimos?* [sic]⁷⁹. Si emular a Gauguin se había convertido en una obsesión, no es raro encontrar esta muestra en el área más privada de Pedrell. El resto de la mansión sirve para describir el ambiente en que se mueve en la intimidad el empresariado catalán, por mucho que realmente no sean espacios habitados, vividos, sino que sirven de muestrario del dinero, de la opulencia, y otorgan estatus.

Al igual que la de Pedrell, la vivienda del marqués de Munt se enmarca dentro de Sarrià, concretamente en las Tres Torres, y se trata de un piso en uno de esos “edificios lustrosos de poca altura, amablemente retirados de las aceras para dejar lugar a una zona ajardinada” (LMDS, 61). El interior de la casa transmite el deseo de Munt de distinguirse del resto, por la opulencia eclética de la que se jacta él mismo. El lujo empieza por las dimensiones, con un recibidor de treinta metros, un salón de ochenta decorado únicamente en blanco que espanta a Carvalho (y el lector se proyecta a otros barrios, donde esas dimensiones superan los de muchos pisos). El marqués de Munt busca ser un digno representante de su clase, a la vez que sobresalir por encima de ella, sin renunciar a la opulencia. Su cinismo y su esnobismo complementan su riqueza. El dinero viejo del aristocrático Munt es la rueda que da movimiento a los negocios nuevos de empresarios burgueses de dinero procedente del XIX, como Pedrell, o ejecutivos agresivos de familias arruinadas, como Planas. Este triángulo de socios empresariales es la triada de los tipos *caracteriales* por los que se va a mover la construcción económica, social y política de todo un país: la rancia y esnob aristocracia, fiel sólo a sí misma y sus privilegios, los herederos de una burguesía de procedencia emponzoñada (no sólo Pedrell, sino Adela Vilardell también es un claro exponente de esta especie) y los futuros “yuppies” o directivos del frenesí donde ni ellos ni el dinero descansan jamás. La alteridad queda definida por todos los que no van subidos a este carro, que son a su vez, piedras sobre las que se sustentan los negocios de los primeros. La postura de Munt tiene visos de un cierto miedo a perder privilegios bien asentados en el transcurso del tiempo. No hay que engañarse; tanto el autor como el lector no contemporáneo de 1979 saben que el cambio no traerá grandes cambios para estos

⁷⁹ En LMDS aparece con esta denominación, aunque su nombre original es *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* [D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?]

sectores sociales, aunque Montalbán pretende reflejar los temores, si bien relativos, que podían albergar las élites en aquella fecha⁸⁰.

El piso de Lita Vilardell sigue la misma tónica que los anteriores. Igualmente situado en Sarrià, desde una altura en la que permite contemplar “la escenografía brumosa de una ciudad ahogada en mares de bióxido de carbono” (LMDS, 82), vista que comparte con Carvalho; pero la vivienda de Vilardell no cumple la misma función que la casa del detective. El rastro del dinero se lee en este lugar por la abundancia de plantas tropicales, el servicio doméstico y las aficiones esnobs a las que dedica su tiempo el personaje. Una vez más, nos encontramos frente a una orgullosa rentista, que enfrenta a Carvalho con la realidad de las clases altas.

Las viviendas de Pedrell, su socio y su amante no reflejan los recovecos de sus moradores, sino su estatus socioeconómico. Los espacios funcionan como demarcaciones a las que se pertenece o de las que se está excluido. En este sentido, al irse a San Magín, Pedrell estaba buscando autoexcluirse. Su cambio de nombre marca esa ansia de crearse una nueva identidad. Una ironía más, la búsqueda de una nueva vida, si se tiene en cuenta el cartel que anuncia la entrada a San Magín. La oposición con Sarrià – Sant Gervasi destaca por otro aspecto más; los habitantes de los barrios altos son los que han conservado sus riquezas, su modo de vida, sus estructuras sociales, su cosmovisión tras la Guerra Civil, son los vencedores sin contrapeso frente a unos vencidos, replegados en las callejuelas de la Ciutat Vella, cuya concepción social ha quedado derruida y los nuevos emigrantes, agrupados en el subdesarrollo urbanístico, ese chabolismo vertical, y víctimas de la especulación inmobiliaria, peones de un sistema que los relega a los peores puestos.

Entre los escenarios de la investigación, no sigue esta norma el estudio de Artimbau. Primero porque está en la Ciutat Vella y segundo, porque es un espacio habitado y sentido. La parte baja de la ciudad despierta los recuerdos de Carvalho, sus lugares de memoria. Un ejemplo es la Via Laietana, connotada para Carvalho como símbolo de represión, transmitida por la presencia de la comisaría de policía, también epítome de la época de

⁸⁰ Montalbán refiere la inquietud que experimentaban las élites durante los años de cambio:

Escribo *Los mares del Sur* todavía en el momento de la Transición, cuando la burguesía, tras el proteccionismo franquista, estaba algo asustada por lo que podía suceder, pues no se sabía todavía muy bien lo que era la democracia en España, que la había conocido tan poco. La burguesía se sentía insegura y hacía muchas concesiones. Stuart Pedrell, el personaje de *Los mares del Sur*, es el producto de esta burguesía presa de un sentimiento de culpabilidad, que reniega de su clase social e intenta vivir otra vida. Quince años después del cambio de régimen, la burguesía se da cuenta de que no pasa nada, de que el modelo de sociedad es el mismo, de que ya no se la llama por su nombre pero es ella quien continúa teniendo las redes del poder económico, y se comporta con un descaro perfecto y una confianza en sí misma absoluta. (Vázquez Montalbán en Tyras, 2003:132)

entreguerras, de lo que pudo ser y no fue y también de un cambio que en profundidad no se producirá. No se puede pasar por alto que en el transcurso de su investigación, Carvalho tenga que subir a los barrios altos a ver las residencias de Pedrell, Munt y compañía, no sin antes recoger las claves que lo van a guiar en el terreno conocido de los alrededores de la Via Laietana. Irremisiblemente el espacio remite a encontrar los puntos flacos y, por ende, clave de Pedrell dentro del ambiente conocido por el detective. Igual que Carvalho, el estudio de Artimbau es colindante a los espacios profesionales de una mezcla de oficios, no está aislado de lo que le rodea, como Pedrell, sumido en la suntuosidad de su despacho cual torre de marfil. Precisamente Artimbau, al estar en realidad excluido de esa alta sociedad que le abre sus puertas para cumplir la función de pintor, puede observarla desde el punto de vista certero de un satélite no sujeto a las leyes gravitatorias por las que se rige, pero conociéndolas. Artimbau le revela a Carvalho la manera, básicamente mediante contactos, en que Pedrell conseguía moverse con éxito por el mundo de los negocios.

Para entablar contacto con su cliente y el resto de investigados, en su recorrido por la vida del difunto, tiene que subir a la ciudad; es una subida que corre pareja a un descenso en la voluntad del cambio que puede detectarse en el país. Las élites seguirán en sus alturas. Carvalho recurre también en la parte alta a restaurantes para las diversas citas con el resto de personajes, que ve fuera de sus residencias. Al haberse determinado la importancia de la gastronomía en la serie Carvalho⁸¹, no es de extrañar que muchos de los escenarios que aparecen en las novelas sean precisamente restaurantes y bares, lugares de deleite, como casa Leopoldo en el Raval. El interés en el barrio alto radica en servir también de tabla de comparación con los de San Magín y los habituales de Carvalho. No solamente a través de las casas se produce la alteridad de barrio alto y barrio bajo en la novela. También la mesa sirve de escala donde medir las distancias sociales que separan a unos y otros. El contrapunto también lo marcan platos y bebidas. Como era de esperar, los restaurantes en que se reúne Carvalho con el círculo de Pedrell rezuman productos caros y hasta ridículos, como el “whisky sin alcohol” (LMDS, 144).

Escenarios – refugio

En clara oposición a Pedrell y todo lo que representa, el despacho de Carvalho es un lugar vivido e impregnado de tiempos pasados, con una “mesa de oficina años cuarenta, barnices

⁸¹ Véase Saval (1995:389 – 400) para el análisis en clave gastronómica de esta novela.

suaves oscurecidos durante treinta años, como si hubieran estado siempre a remojo de aquella penumbra de despacho ramblero” (LMDS, 13). Al igual que Artimbau, Carvalho tiene una variada vecindad. No hay cuadros de pintores famosos, ni decoración de diseño, el conjunto tiene aires arrabaleros, con Biscuter de adlátere cocinero, que lo utiliza de vivienda. La oficina de Carvalho es un escenario semi-público que actúa de puerta de entrada a los nuevos casos. Es el espacio clave para que la investigación dé comienzo.

Montalbán y su personaje comparten barrio residencial, Vallvidrera, situado detrás de Sarrià – Sant Gervasi. Es un enclave que permite contemplar la ciudad desde lo alto. En esta línea, la posición física es asimilable a la de un faro, scrutando alturas y bajuras barcelonesas. El punto de observación que es la casa de Carvalho queda patente en la escena final, donde Carvalho no puede evitar lanzar un exabrupto ante la transformación a la que están llevando a su ciudad. La desconexión con Barcelona se irá acentuando según avance la serie. Carvalho, a medida que la ciudad pierde sus signos y sus lugares de memoria, rindiéndose ante la especulación inmobiliaria en el inmediato postfranquismo y en los albores de las Olimpiadas, irá también explorando otros horizontes, para terminar por descubrir que tampoco puede huir de sí mismo. Su casa representa el lugar donde puede dar rienda suelta a su particular ajuste de cuentas con la literatura, quemando libros, y marca un punto de alejamiento con el espacio dominado por las altas esferas y el espacio de procedencia del Raval. Carvalho actúa como pivote entre unos y otros, ya que de todos los personajes es el que goza de mayor frecuencia de movimientos, entre los diferentes segmentos de la ciudad. La división que se establece es socioeconómica y las fronteras están marcadas por una memoria de los habitantes de espacio propio y espacio ajeno. Montalbán establece así su dicotomía entre la ciudad de los vencidos y de los vencedores. A este respecto, señala Colmeiro que el personaje obra “interponiendo invisibles barreras entre su yo y la realidad, la función profesional de Carvalho como filtro intermediario de la realidad para los demás personajes dentro de la ficción es paralela a su función narrativa de intermediario para el lector” (1996:183). La percepción de Vallvidrera como escenario-refugio sufre una disrupción en la novela, cuando matan a la perrita Bleda, lo que supone una irrupción en su refugio por excelencia. Es significativo, puesto que Carvalho no admite compartir su espacio privado con nadie; su novia sin compromiso, Charo, goza de su propio piso, y marca sus distancias en la relación que establece con la hija del difunto. Para esta última, el atractivo de la casa de Carvalho radica en que “es la primera casa que he visto en la que mi madre se sentiría incómoda” (LMDS, 153). Una prueba más de que los personajes no son susceptibles de traspasar las fronteras sociales que muchos de ellos se

autoimponen o les están impuestas a los “otros”, anclados a sus pozos de pobreza. La posición de la vivienda de Carvalho es altamente significativa dentro de su posición de “termómetro de la moral establecida” (LMDS, 13), pero también de la frustración que supone para Carvalho observar a ras de calle y desde las alturas de su guarida la destrucción de los significados y significantes de Barcelona.

Siguiendo la tónica de recorrer los lugares de memoria, algo tan fundamental para Carvalho como la mesa, si no está relacionado con su trabajo, sólo puede localizarse en los alrededores de la Ciutat Vella. Aparecen mencionados con su nombre dos en la novela, El Túnel y Casa Leopoldo. En ellos, especialmente en el último, se despiertan los recuerdos gustativos del protagonista, al retrotraerle a la época de su infancia. La cocina que allí le ofrecen es una franca oposición a los restaurantes “pijos” de sus clientes, es una elaboración tradicional de pescados, mariscos, verduras, donde no falta el vino. La comida se ha vuelto uno de los signos de la novela negra mediterránea, que se encuentra también en Camilleri y Márkaris. Por encima de categorizaciones que separen el norte y el sur en el género policial, es una de las marcas de identidad de la serie Carvalho, y, como no podía ser de otra forma, la novela policial que se localiza en un área concreta se nutre de lo sustancialmente significativo de esa área, y tratándose del arco mediterráneo no podían faltar las indicaciones de una buena mesa.

Si la “novela negra desarrolla la poética de la ciudad protagonista total” (Vázquez Montalbán, 1998:119), Montalbán ha desarrollado la poética de su ciudad a través de un juego complejo de oposiciones: ciudad de los vencedores – ciudad de los vencidos, burguesía enriquecida – clase obrera depauperada, olvido – memoria. Los espacios pierden el carácter escenográfico para convertirse en la clave divisoria de esta dicotomía irreparable. Si tomamos un mapa de la ciudad de Barcelona, se puede trazar un eje norte – sur, entre unos y otros, entre Sarrià – Sant Gervasi y la Ciutat Vella. El espacio es ante todo *social* y *socialmente* determinista. La pertenencia a uno u otro es exclusiva y excluyente. Resina (1997) ha criticado la ausencia de otros ejes, fundamentalmente la Barcelona catalanoparlante, que se percibe al estar excluido todo el ámbito del Eixample en la novela. Sin embargo, la lectura que aquí se efectúa concuerda con el punto de vista de Santana (2000); la polarización urbana que nos ofrece Montalbán es completamente intencionada y su ánimo de denuncia ante la construcción que se está haciendo de una nueva Barcelona que emerge a la democracia con todos sus vestigios intactos. Deconstrucción de los significados y significantes de la Barcelona aposentada en la

memoria del autor, retrato de un mundo que olvida gran parte de su historia y que, en estos nuevos tiempos lampedusianos, traicionan en su esencia.

La lectura del crimen se efectúa a tres niveles, el asesinato del desaparecido, fruto de las pasiones incontroladas, el que se comete contra la propia ciudad de Barcelona con la especulación inmobiliaria con el levantamiento de barriadas como la de San Magín, el que se comete contra ese “otro”, el venido de fuera, el excluido de un sistema que no ofrecerá ninguna posibilidad de integración, y el del olvido. La alteridad se vislumbra en clave de lucha de clases. Y el espacio urbano las polariza en demarcaciones con fronteras muy poco permeables, se inclinan más a la separación que al contacto. Carvalho, como detective privado, es de los pocos personajes que goza de amplio rango de movimientos, sube como baja, por los distintos polos de la ciudad. El resto de personajes permanecen atados a sus propias guaridas, tanto los que tienen posibilidad de salir, como los que no, en un conjunto de estanqueidad espacial de posos amargos para el ojo avizor personificado por un Carvalho desde Vallvidrera; sin embargo, el detective sólo puede refugiarse en lo que Macchi (1985) denomina “les espaces du moi”, es decir dentro de su refugio, dentro de sí mismo con toda su decepción a cuestas⁸². A este respecto, la novela responde perfectamente al trazado de la relación causa-efecto de una organización social injusta y recoge el testigo de la denuncia social de la novela negra más *hammettiana*. La impunidad del criminal, de los criminales si queremos, no radica en evitar ser descubierto, sino en la inapelable protección del olvido. El criminal sabe que goza de esa impunidad. Aunque se sale del aspecto espacial que se está estudiando, merece la pena incluir llegados a este punto, el componente temporal, ya que esta novela se ambienta durante las elecciones municipales de 1979, y la ciudad aparece empapelada con carteles electorales, y “en ningún programa electoral se prometía derribar lo que el franquismo había construido. Es el primer cambio político que respeta las ruinas” (LMDS, 1979:190). Este intento por obviar lo más criminal de la denuncia que hace Montalbán es la mayor de las acusaciones que hace la novela hacia una democracia ontogénica sobre unas bases enfangadas por la impunidad hacia el régimen anterior. La mejor expresión de esta frustración colectiva se

⁸² La cita completa es la siguiente:

[Los] *mares del Sur* est une vaste métaphore de l'espace, en ce que San Magín apparaît comme le symbole de l'impossibilité de la fuite vers un espace de non-retour et de quiétude. Dès lors, pour Carvalho, confronté à la déception de l'impossible fuite, le seul espace vivable est le refuge de la tanière, lieu symbiotique que le détective rejoint au terme de chaque enquête. L'enquête est de ce point de vue un voyage sans cesse renouvelé vers l'altérité de la victime et au terme duquel Carvalho ne trouve que l'identique, la trivialité des situations, et des personnes. Métaphoriquement, chaque roman est un itinéraire circulaire déceptif où toute tentative de rejoindre l'altérité et l'absolu se conclut par un retour frileux du détective dans l'espace du moi. (Macchi, 1985:191)

encuentra en el exabrupto final de un Carvalho que sabe que cualquier posibilidad de verdadero cambio nace muerta.

4.4 El espacio y el otro

Los escenarios escogidos por Mankell y Montalbán superan con creces cualquier rasgo de ambientación superficial o decorativa para convertirse en vectores y sujetos del crimen narrado. La noción que prevalece en la utilización literaria del espacio es su componente social. Si la novela negra parece proclive a enraizarse en laberintos urbanos con gran carga social, Montalbán hace de Barcelona una víctima de un crimen que permanecerá impune. Escania no es una frontera como otra cualquiera, es la línea que más separa a Suecia del resto del mundo, y gran parte de la fuerza de la novelística policiaca de Mankell reside en esa búsqueda del otro dentro del propio sistema sueco. La pérdida de la significación de la solidaridad y la desvirtuación de un sistema sociopolítico basado en la complacencia que ignora sus propias lagunas es la advertencia que lanza Mankell a sus lectores.

La representación del espacio de Barcelona retoma las claves de la polarización urbana y la segregación social para trazar una arqueología de un futuro que supondrá una irremisible frustración colectiva. La Barcelona carvalhiana se resguarda en compartimentos no permeables delimitados por la significación de sus barrios altos frente a los territorios de la ciudad baja. La concepción simbólica de esta línea divisoria emerge de una oposición frontal entre las ruinas de unos y de otros, mientras que la ciudad de los vencedores se perpetuará y no verá su impunidad cuestionada, la otra ciudad se ve devorada poco a poco y sus habitantes expulsados a donde no puedan ser vistos. La alteridad queda relegada a las afueras de la ciudad, cuyas entradas quedan sin franquear para esos “otros”, condenados, incluso sin saberlo.

Tanto en Mankell como en Montalbán, el espacio tiene que ser leído y entendido en sus dimensiones sociopolíticas. Más allá de la divergencia entre campo y ciudad, nos encontramos con que ambos autores exploran el aislamiento de sus habitantes y aprovechan las oportunidades que les ofrece un género de fórmula para que sus lectores de mano del investigador se adentren en la intimidad de las casas, esos espacios privados que tanto dicen de sus moradores y comprendan los distintos modos de vida con el componente sociopolítico que arrastran.

Uno de los aspectos que subyace bajo todo el entramado espacial y sus dicotomías es la construcción, deconstrucción sería más apropiado, de la identidad como país, como comunidad. Recordemos que como afirma Moll “la constitución y la problematización de la propia identidad cultural pasa a través de la confrontación con la alteridad” (2002:351).

En Mankell, la alteridad se sitúa en lo exterior, el que llega de fuera, lo que fuerza a todo un país a posicionarse fuera de sí, a darse cuenta de que no puede seguir ensimismado dentro de las barreras de lo que considera propio y ajeno. *Asesinos sin rostro* constituye el primer eslabón de esa búsqueda del corazón de uno, que, desde luego, se percibe mejor en el espejo de la alteridad. En este sentido, Suecia como país está inmersa en un orden mundial que supera sus propias fronteras; lo que ocurre en África y Oriente Medio, sobrepasa las noticias de guerras y disturbios y llega a sus costas. Sin duda, problemas considerados “urbanos” por su dimensión de conflictividad, de rotura de las comunidades, se hallan presentes en los entornos rurales. Mankell muestra así que la división campo-ciudad pertenece a una concepción decimonónica, superada en sus aspectos más negativos en los albores del siglo XXI. Pero mientras las distancias de la conflictividad mundial se han estrechado y sus corrientes de propagación son más fuertes, la capacidad de los individuos de aproximarse unos a otros se ha reducido. La disgregación de una concepción humanista de la solidaridad, unida a la complacencia ante políticas ineficaces y la incapacidad de ver más allá, es la fuerza disruptiva que está acampando por doquier, nos alerta desde las páginas de su serie negra. Montalbán, por su parte, emplaza al otro dentro del propio país, es el pobre emigrado llegado del Sur peninsular, es también el vencido ante las posiciones de poder de los ganadores de un sistema que busca perpetuarse ante el cambio que se avecina. La búsqueda de una escapatoria es inútil, la novela destila pesimismo en cada diálogo donde Carvalho usa el cinismo y la ironía para narrar la rabia y la tristeza. El crimen cometido contra Barcelona no sólo quedará impune, sino que será irreparable para las generaciones venideras.

La diferencia entre estos dos escritores no estriba en la clásica oposición de urbanismo frente a realidad rural, sino en el tratamiento que hacen sus personajes de ese espacio y su visión. Ambos son sujetos enraizados en ese espacio, pero si Carvalho nos transmite una actitud de conocedor de la pérdida y del punto de vista del autor, Wallander es el vector de observación de una cosmovisión más restringida que la de su autor. Los ojos de un policía es el modo elegido por Mankell para retratar el cambio que se está produciendo en Suecia, con su Estado del Bienestar en un punto muerto. Para un lector extranjero supone descubrir una Suecia distinta de un imaginario que sitúa a lo escandinavo como un remanso pacífico, es la desintegración del Estado social. Carvalho, por el contrario, ya ha asumido que el cambio que vendrá supondrá la frustración de las esperanzas colectivas y que el descosido sociopolítico continuará en la democracia que emerge con sus bases bien asentadas del régimen anterior. El cambio en una y en otra novela se produce ante el desconcierto de un

investigador frente al desencanto del otro. La polarización borra las posibilidades de acercamiento al otro, la comprensión de la alteridad y la traición a lo propio.

Por último, el carácter escenográfico distancia a ambas novelas. Era esperable que un territorio sometido a las inclemencias atmosféricas, replegado en sí mismo, a resguardo de los azotes del frío y la nieve, la afición al café y los bollos de canela como forma de socialización contrastase con la luz de una ciudad mediterránea, de larga y nutrida tradición culinaria, donde incluso el detective tiene mayores habilidades sociales y está menos aislado, dentro de su peculiar círculo. La crítica se enfoca también a los sistemas sociales y políticas de cada país, distintas como sucede con las peculiaridades de su localización. Los orígenes del crimen también son distintos: en Montalbán, el crimen viene de antiguo mientras que Mankell plantea un nuevo tipo de criminalidad. En este sentido, Mankell supera la antigua concepción urbana de la novela negra y Escania aparece en el mapa literario del género policiaco como figuración post-urbana de una criminalidad previamente restringida a los escenarios de la ciudad.

V. LOS FERMENTOS DEL CRIMEN

5.1 La triada de la novela policiaca: víctima, criminal y detective

Elemento indispensable en una novela, el análisis teórico del personaje plantea no pocos problemas, por la complejidad y la variabilidad que presenta (Garrido Domínguez, 1996), así como por la confusión entre personaje y persona (Hamon, 1977). Si nos referimos a la receta de la fórmula policiaca, tres ingredientes son ineludibles: la víctima, el criminal y el detective⁸³.

Revisar el concepto de personaje implica detenerse en dos puntos fundamentales de un personaje, primero está la definición, qué es y cómo se construye, y después, qué función ocupa en una novela. Respecto a concretar a qué nos referimos al hablar de personajes, se aventuran varias posibilidades de definición. Garrido Domínguez propone:

El personaje funciona como trasunto de una persona o realidad personificada cuya presencia en el marco del relato viene exigida, en primer lugar, por el propio objeto de este género – la representación de acciones: no es posible ninguna acción sin un agente que la protagonice – y a continuación, por imperativos de la verosimilitud. El efecto o impresión de realidad difícilmente se lograría si los agentes no se comportaran al modo humano, al modo de una persona. (1996:77)

Otros autores, como Hamon, enfocan su estudio desde un punto de vista semiológico, en el que el personaje es un signo en el marco de un sistema semiótico:

En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le « sens » ou la « valeur » du personnage) ; il sera donc défini par un *faisceau de relations* de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnancement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman, de la même œuvre) ou en contexte lointain (*in absentia* : les autres personnages du même genre). (1977:125)

Las características que definen al personaje aparecen sintetizadas en Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar, que, además, destacan la importancia de adscribir el personaje al espacio y presentarlo como resultado del tiempo, ambos *textuales*:

El personaje se manifiesta a través de sus hechos y decisiones, pero también mediante el lenguaje que emplea y, en otro nivel, mediante la descripción o las referencias de que es objeto por parte del narrador o de algún otro personaje. En todos estos aspectos adquieren una importancia especial dos factores que permiten inscribir cada personaje en un mundo de ficción: de una parte, su vinculación con el espacio, [...], y de otra su capacidad para presentarse como un resultado del tiempo y para mostrarse susceptible a la evolución en sus actitudes y su visión del mundo. (2006:252)

⁸³ Nos referimos aquí a la función de la víctima, el criminal y el detective, más que a la presencia de un personaje concreto, de ahí el empleo del singular en lugar del plural, ya que pueden ser varios personajes los que adopten esta función en una novela policiaca.

Si la dificultad de acotar la noción de personaje es patente, no lo es menos englobar sus múltiples manifestaciones en una única clasificación. Aquí nos encontramos con propuestas variadas según los autores y las distintas escuelas. James Wood (2013) adelanta que si el universo novelístico despliega grandes posibilidades de variabilidad y de escapar a las definiciones que la restringen, gran parte de ello encuentra su fuente en la inmensa mutabilidad literaria que ofrece la creación de personajes. La explicación de que no exista algo calificable como personaje novelesco es porque “simplemente existen miles de persona[je]s de distintos tipos, algunos redondos, otros planos, algunos profundos, otros caricaturescos, algunos evocados de forma realista, otros esbozados con los trazos más ligeros” (Wood, 2013:93).

La clasificación más intuitiva distinguiría personajes principales o protagonistas de los secundarios, es decir, estaría estructurada en función de su papel en la trama. Sin embargo, la mayoría de los estudios teóricos se enfocan en la construcción y la funcionalidad del personaje para las propuestas de clasificación, así nos encontramos con los personajes planos y redondos mencionados por Wood, según la concepción de E. M. Forster (1927). Los primeros, *flat characters*, se caracterizan por estar poco elaborados, mientras que los segundos, *round characters*, serían más complejos, estarían más cuidados en su concepción y se distinguirían por su permanente capacidad de sorpresa. Esta división entronca con la de Unamuno (en Villanueva, 1989:184 y Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006:252-253), que habla de personajes agónicos para los problemáticos y elaborados, y rectilíneos, para los invariables en sus planteamientos. Esta caracterización contrapone una visión estática en la construcción de los personajes, que son hieráticos, muchas veces con tópicos y clichés en su elaboración, frente al dinamismo con el que se los puede dotar. Wood destaca que “el novelista novato es muy fiel a lo estático, porque es mucho más fácil de describir que lo móvil: sacar a esa gente de la gelatina y movilizarla en una escena resulta duro” (2013:85). Para ello, los recursos de los que dispone el novelista se dirigen a reflejar los pensamientos interiores del personaje por distintos procedimientos. Uno sería hacer que la voz del narrador los transmita, otro es a través del monólogo interior que abre paso a conocer la conciencia del personaje. De cualquier modo, “la vida interior se convierte en fundamento de la caracterización del personaje” (Garrido Domínguez, 1996:82). Por tanto, la caracterización del personaje, es decir su constitución, se basa en dos aspectos básicos: darle un nombre y asignarle unos rasgos particulares. Todo ello, “para concretar el agente de la acción, equiparlo con los elementos necesarios [...] y [...] facilitar su reconocimiento por el receptor” (Garrido Domínguez, 1996:82). En

la constitución del personaje, son esenciales su identidad, su comportamiento y las relaciones con los demás personajes. Respecto a su identidad, está el nombre, la apariencia física y las características psicológicas. Son aspectos que afectan al *ser* del personaje mientras que el comportamiento y las relaciones con el resto de personajes afectarían a la esfera de la *actuación* del personaje. Así “el personaje es definible como signo, pero como un signo complejo, cuyos atributos se presentan en dos dimensiones: paradigmática y sintagmática” (Garrido Domínguez, 1996:85). No olvidemos tampoco que muchas de las manifestaciones y caracterizaciones del personaje se vehiculan a través del lenguaje, por lo que el aspecto lingüístico aparece dentro del marco constitutivo del personaje, puesto que permite caracterizarlo a la vez que distinguirlo entre otros personajes durante la lectura. Por otra parte, la evolución a lo largo del texto del comportamiento y de las relaciones del personaje hacen que la construcción del mismo en estos aspectos se prolongue en todo el texto, por ello, “el diseño del personaje no se culmina hasta que finaliza el proceso textual” (Garrido Domínguez, 2006:88). En resumen, un personaje se construye mediante las siguientes características diferenciadas: su nombre, sus rasgos físicos y psicológicos, los momentos en que aparece en la novela, su nivel de autonomía en la trama, su importancia funcional y aquellos determinados por el género (sobre esto volveremos al referirnos al género policiaco). Los recursos para constituirlo están ligados “a unos procedimientos específicos y a toda la ideología sobre el sujeto, su capacidad de actuación y [...] la relación que mantiene con el lenguaje que utiliza” (Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006:253). Tampoco conviene olvidar que “el personaje – particularmente, el protagonista o héroe – supone una relación específica con el entorno social e histórico y un proceso de indagación y consecución de determinados objetivos” (Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006:252).

Otro aspecto a considerar es cómo aparece un personaje en la novela. Se habla de presentación directa, si la efectúa el propio personaje, como suele ocurrir en las narraciones del yo, autobiografías, memorias o en una novela a través de los diálogos y especialmente, el monólogo interior. También puede introducirse un personaje mediante otro, aquí sería de forma indirecta, y es importante considerar el sesgo que implica esta forma. Puede correr a cargo del narrador. Esta modalidad sería de un narrador ajeno a la historia, es decir extradiegético, como es frecuente en novelas del Realismo, o heterodiegético, donde el lugar predominante no lo ocupa tanto los rasgos (estáticos) sino la conducta (dinámica). Por último, es habitual, que los personajes se introduzcan de forma

combinada entre las expuestas anteriormente, lo que los dota de la ventaja de una visión más amplia y compleja.

Del *modelo actancial* del relato de Greimas (1966:267 – 277 en Garrido Domínguez, 1996:96 – 97) interesa las nociones de actante, actores y roles o papeles. Los actores serían equivalentes a la unidad individual; el rol o papel se refiere “al actor en calidad de atributo” (Garrido Domínguez, 1996:96). Por su parte, actante viene definido como la

función básica en la sintaxis de la acción narrativa que articula la historia contada en la novela, y que puede ser desempeñada por uno o varios personajes o por fuerzas objetivas – por ejemplo, el dinero –, subjetivas – la ambición –, trascendentes – la Divinidad o simbólicas – el Bien o el Mal-. (Villanueva, 1989:183).

Las relaciones en el *modelo actancial* de Greimas se establecen entre el sujeto, el objeto o lo que el sujeto quiere alcanzar, el destinador (o emisor), que origina la acción del sujeto, el destinatario, de la acción del sujeto, el ayudante (o auxiliar) y el oponente al sujeto. A pesar de no aplicar todo el *modelo actancial* de Greimas en la estructura del género policiaco, en la construcción de personajes resulta interesante distinguir actante, actores y roles para perfilar a víctima, criminal y detective.

Según Ducrot y Todorov (1972:286 – 292), se pueden dividir las tipologías del personaje en formales y sustanciales (*typologies formelles et substantielles*). Con la primera se estaría evaluando si nos hallamos frente a personajes estáticos o dinámicos, cuál es el papel que desempeñan en el relato y, por último, su grado de complejidad (nos remitimos una vez más a la distinción de personajes planos o redondos). En la tipología sustancial, el papel y los rasgos de los personajes están fijados, lo que importa son las acciones. En otras palabras, “cada agente tiene asignado un papel (o papeles determinados) que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa” (Garrido Domínguez, 1996:94). Nos interesa esta noción de tipología sustancial, en cuanto en el género policiaco tiene que haber un *actante* de la víctima, del criminal y del detective para construir un esquema acorde a la fórmula del género, y que puede estar representado por uno o varios personajes, incluso en el caso del detective directamente puede omitirse.

En cuanto a las acciones que ejercen los personajes se establecen en virtud de las esferas básicas de *deseñar*, *comunicar* y *participar* (Garrido Domínguez, 1996:98). Por su parte, las funciones dentro de la trama que puede ejercer un personaje, en virtud del efecto mimético del que son producto, son tan variadas como las de una persona en el mundo no ficcional. De entre ellas, además, el personaje puede actuar de narrador y desempeñar las funciones propias de éste.

En cuanto a la propuesta de Frye (en Garrido Domínguez, 1996:100 – 102), se recogen los distintos tipos de héroes en función de la escala de superioridad/inferioridad que lleven aparejada respecto al resto (personajes y entorno). El *héroe mítico* se presentaría como superior absoluto a todo el resto (personajes y entorno); el *propio de lo maravilloso* seguiría siendo superior, pero a diferencia del anterior, no ya de un modo absoluto; el *mimético elevado* supera al resto de personajes, pero no así al entorno; el *mimético bajo*, no gozaría de esa superioridad, y manifestaría un aislamiento; por último, estaría el héroe inferior al resto, incluso el que finge serlo se adscribe a esta categoría, es el terreno de la *ironía*.

En el género policiaco, la “semiotización en muchos casos de los rasgos caracterizadores como signos de la conducta y de la relación con otros personajes es fundamental” (Garrido Domínguez, 1996:87). Hay ciertos rasgos que llevan aparejado la creación de los personajes en la novela negra; así una víctima, un criminal y un detective tienen cada uno una carga semiótica predefinida. Por eso, se puede utilizar la noción de *actante*, en cuanto hay que suplir la función esencial de la víctima, sobre la que ejerce su función el criminal, que a su vez propicia la tercera función básica de la detección en el género. El rol o atributo de la detección lo ejerce en principio el detective, mientras que lo que provoca el principio de la detección es la aparición de una víctima; no necesariamente tiene que ser un cadáver, aunque en la mayor parte del género es lo predominante, puede tratarse de un desaparecido o incluso de un robo, por su parte la acción del criminal es lo que otorga a ese personaje el estado de víctima. La refracción de la acción de cometer un crimen sería el desencadenante de la acción de investigar. En este sentido, criminal y detective se presentan como oponentes en el modelo más básico de la fórmula. Sin embargo, pueden estar integrados en una misma persona, un detective que investigase su propio crimen, en cuyo caso, trataría de que no se resolviese; pero también pueden encontrarse relaciones en que el criminal, al lanzar pistas al investigador, actuase de ayudante a la par que oponente. En definitiva, se puede afirmar que son las relaciones entre estas tres categorías las que fundamentan una trama policiaca como tal. Tampoco hay que olvidar la carga semántica que conlleva la designación de un personaje como detective, criminal o víctima. En este caso, el foco gira alrededor del investigador principalmente, puesto que el género ha sido proclive a asignar una serie de rasgos a los distintos tipos de detectives: el superdotado intelectualmente, como Sherlock Holmes, ejemplo de héroe *mimético superior*, según los criterios establecidos por Frye, el *hard-boiled*, solitario, aguerrido, justiciero, dotado de un cierto romanticismo trágico o el policía quemado del *Polizeikrimi*, con una desastrosa vida

personal, solitario, sin destacar por una inteligencia superior y a veces integrado, otras aislado de los equipos policiales, pero cuya tenacidad es clave para despejar la incógnita planteada por el caso, que podría adscribirse a un *mimético bajo* o en algunas obras paródicas, a la *ironía*.

Concretizando, sobre lo que representan los tres personajes esenciales del género policiaco, la víctima es la encarnación de la ausencia. Es un personaje que se tiene que analizar desde la óptica de que sus manifestaciones son indirectas en la mayor parte de los casos, a través de otros personajes, objetos que ha dejado o la significación del crimen que se comete contra él. La víctima no ejerce de sujeto, sino de objeto tanto de criminal como de detective. Las acciones de uno y otro son naturalmente opuestas, el criminal es responsable de que la víctima se posicione desde la inexistencia, mientras que para el detective la incógnita gira tanto en torno a descubrir la identidad del criminal como en saber quién ha sido la víctima, en una caracterización sumamente particular, en una reconstrucción de un ausente. El papel fundamental de la víctima es que su atribución como tal es el inicio de la investigación, su pretexto, ya que el crimen puede imbricar muchos más aspectos que su ausencia. Es un personaje problemático, ya que sus atribuciones son un puzzle para el investigador, al igual que la figura del criminal. Para Resina (1997:66), “las víctimas son elementos asincrónicos, arritmias que perturban el equilibrio de la representación”. La víctima en su caracterización oculta un cierto dinamismo en la secuenciación de sus atributos fijos. Al no poder evolucionar como los demás personajes, en principio, tendría todas las características para ser un personaje estático, que revierte siempre al pasado para caracterizarse. Pero es en la ocultación de rasgos o acciones que radica su transformación de personaje, precisamente es desvelar aspectos que no han emergido, lo que la dota de mayor trasfondo. La víctima puede tener tanta o mayor capacidad de sorprender al lector como descubrir al asesino del clásico *whodunit*. Sin embargo, la víctima está privada de conducta en el presente de la narración, se limita al pasado, por muy rico que este sea, no la vemos evolucionar por sí misma. La muerte la paraliza, la fija en el tiempo. La víctima es el reflejo de una otredad absoluta, la de la muerte (Resina, 1997:82). Se adscribe a un nivel donde nada ni nadie puede *comunicar* con ella, tampoco *desear* o *participar* directamente. Las esferas de la acción están anuladas o remiten a tiempos pasados, invocados mediante elipsis en el relato principal y la recuperación que hacen los demás personajes de su figura.

El criminal es el otro elemento esencial, como *actante*, de la trama. Puede estar representado por un único personaje o por un conjunto, como las empresas, los grupos de

poder, etc. En algunos aspectos, retoma el papel del malvado o siguiendo a Propp (1928), la esfera de acción del agresor, si admitimos que el detective es el héroe, lo cual no siempre es cierto en el género negro⁸⁴. Si hay algo que predomina en la acción del criminal sobre la víctima es su motivación (Resina, 1997:88) para ejercerla. Por un lado, argumenta Resina (1997:89) que “el motivo del crimen es casi siempre independiente de la trama” como que “su motivación es una variable cultural”. Resina establece esta independencia por la introducción que se hace de esta motivación, de manera no central en la trama, bien sea en el transcurso de un interrogatorio o al final del proceso resolutivo, si bien el móvil es un elemento esencial en la resolución de un caso, y no siempre aparece en primera instancia durante la investigación. Es indudable que el criminal tiene sus motivos y que estos son fundamentales para su acción; su dependencia o independencia del resto de la trama son más discutibles, si bien su puesta en escena puede posponerse a un momento propicio para aumentar el efecto sorpresa o esconderse. En cualquier caso, la motivación del criminal depende de la víctima, en su conducta anterior al crimen. Lo que sí resulta certero es la variabilidad cultural de esta motivación. Parte del auge del género negro como vehículo literario para diseccionar una sociedad radica en este enraizamiento cultural de la acción del criminal. Esta figura también puede encontrarse ausente de buena parte de la trama o bien presente, según la construcción del suspense y de cómo quiera un autor dotar de efecto sorpresa o no a la narración. En el policiaco clásico, el criminal se encuentra presente desde el inicio, y la indagación consiste en descubrirlo de entre una serie de posibles sospechosos. En el género negro, el criminal planea sobre la narración, pero su entrada en escena puede dilatarse notablemente, además de desdoblarse en distintos personajes, el que efectivamente comete el crimen y el que lo instiga. El criminal es portador no sólo de marcas culturales, sino de todo un entramado, que puede proyectarse por encima de un personaje determinado y acaparar a un conjunto, la burguesía, una organización criminal o las farmacéuticas, como ejemplos, pero también una abstracción conceptual, como pueden ser el sistema de la globalización, el capitalismo o el ejercicio efectivo de la política. Tenemos, por tanto, un criminal efectivo o ejecutor y otro intelectual o instigador, y podríamos hablar incluso de criminalidad desdoblada. En este caso, también deben valorarse las relaciones entre ambos, si son meramente pecuniarias o integran otros elementos que permiten sostener la pirámide del crimen. Un último aspecto

⁸⁴ Particularmente cierto en el caso del neopolicial latinoamericano, con notables ejemplos como *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann (1979), donde confluyen en un solo personaje, víctima, criminal e investigador. El papel del criminal está desdoblado con otro personaje, ausente de la trama, al contrario que la víctima que está bien presente durante toda la narración y contradice el modelo de base expuesto sobre la articulación de los personajes en el género negro.

a considerar sobre el criminal es el momento en que irrumpe en el relato; puede estar ausente del mismo hasta un punto avanzado o presente desde el inicio, como sucede con las novelas de Agatha Christie, donde se presentan los sospechosos al inicio. Su ausencia o presencia va a marcar buena parte de las relaciones de oposición o cercanía que establezca con el detective. También el criminal puede querer comunicar con su antagonista, mediante pruebas, claves diseminadas o escritos para retarlo y medirse con él.

Y en este triángulo, el tercer vértice lo ocupa el detective. Hay una oposición entre víctima y criminal, como el antagonismo existente entre detective y criminal. Frecuentemente, el investigador ocupa el papel protagonista en el género negro, porque el lector sigue el caso siguiendo los pasos dados en el texto por el detective. Sin embargo, “la iniciativa pertenece siempre al criminal, y la víctima es igualmente indispensable a la trama. En cambio, el detective puede pasar a un plano secundario o desaparecer por completo” (Resina, 1997:109). Por ello, es importante distinguir el personaje del detective de la función del detective. La segunda transmite el recorrido de indagación que se hace en la novela, que bien puede estar conducido por el propio criminal y aquí el suspense se apoya en la intriga de cómo va a responder y escapar el criminal a una investigación. Existen magníficos ejemplos de novelas focalizadas en el criminal, en el que el personaje del detective es secundario o inexistente. La función de investigar puede presentar múltiples derivaciones. *Desvelar*, en un principio es la más obvia, aunque también servir de vector de translación para el análisis de lo desvelado; frecuentemente esta reflexión se produce mediante el monólogo interior, que abre al lector la mente del investigador. No olvidemos que “el detective problematiza la convención más importante de la novela policiaca: el sentido integrador de la resolución” (Resina, 1997:121). En su base, la novela policiaca plantea un enigma y concluye con su resolución. En las novelas de corte tradicional, este punto se solventaba con el desenmascaramiento del criminal, gracias a la inteligencia y pericia del detective. En el género negro, el esquema es más complejo, pero de alguna forma, en ambos casos, los investigadores gozan de legitimidad para acometer la resolución. Es lo que Resina denomina la “función legitimadora del detective” (1997:115). Resina argumenta que “la novela policiaca pone en juego un proceso hermenéutico con el fin de reafirmar la legalidad constituyente de la sociedad burguesa, pero distingue entre esta legalidad y la función legitimadora del detective” (1997:115). A este respecto, añade que “la legitimación varía según el grado de ideologización del autor” (ídem). De entre los

investigadores, podemos distinguir varias clases⁸⁵. La división se establece en su integración u operación ajena a los mecanismos del Estado. Así, tenemos al particular frente al agente de policía. Incluso, en la primera categoría se subdivide entre el investigador privado en contraposición al aficionado que se topa con un caso y decide actuar en el papel de investigador. El *hard-boiled* se ha decantado por presentar al detective como un *outsider* del sistema. El policía, por contra, sería el paradigma de *insider* del sistema estatal. En el planteamiento de la novela negra como vector de crítica social, el papel desempeñado por el detective determina el eje sobre el que se va a articular dicha crítica. No es lo mismo que la ejerza alguien interno que un observador externo. A este respecto, es necesario reseñar la clave cultural que ha jugado la imagen de la policía en la conciencia colectiva. Si en España y Latinoamérica las fuerzas de seguridad del Estado implican la colaboración con los regímenes dictatoriales y un alto grado de corrupción, la legitimidad se tiene que posicionar de preferencia fuera de la esfera del Estado. El detective porta en su construcción la marca cultural de la significación del papel del Estado en la conciencia del escritor. El punto de vista alejado del funcionamiento, el del *outsider* permite explorar las mecánicas aparentemente desde fuera, pero por mucho que un investigador se sitúe en los márgenes de una determinada sociedad, se encuentra inmerso en ella, y precisamente la mayor efectividad de la crítica se asienta en partir de lo conocido. Y el conocimiento interno, desde el punto de vista del sujeto inmerso en el sistema o en sus límites, es fecundo en la narrativa negra. Resina (1997:137) y Porter (1981:226) comparan la labor del detective a la del crítico literario. El paralelismo se establece, ya que ambos analizan “el trabajo” de otro, sea escritor o criminal. Tienen que adentrarse en sus claves, interpretar su lógica en un enfrentamiento, en que la victoria la determina el apropiamiento de los códigos semánticos de esa alteridad. El desciframiento ejerce el rol de adentrarse en la otredad. El paso definitivo a la resolución de la incógnita planteada por el crimen o por el escritor no satisface plenamente al detective postmoderno, consciente de las limitaciones de sus actos, que no puede aspirar a un ideal de justicia, sino simplemente de conocimiento. La posición inicial del detective, que no tiene conocimiento, se ve deteriorada por la posición final, en que sí lo tiene. El estado final le deja exhausto, enfrentado principalmente a su propia limitación. En la novela de enigma, el personaje del detective era estático con unos rasgos que no sufrían el paso del tiempo y se reencontraban con los lectores de novela en novela, como el Hercule Poirot de Agatha Christie, que no pierde un ápice de sus células grises, y cuyos atributos son constantes. El detective negro

⁸⁵ Para profundizar en la génesis del detective y su imbricación a la creación de los cuerpos policiales, se puede ver Porter (1981:146-188).

es más dinámico y expuesto a cambios en sus modos de ver el mundo por el descubrimiento de las implicaciones de los casos. Estaríamos frente a un personaje redondo. En muchos casos, también son personajes – narradores.

A los detectives, les suelen acompañar personajes – ayudantes, como Watson para Sherlock Holmes. Superada la fase de la superioridad del detective, estos ayudantes sirven de contrapunto de muchos investigadores o de cambio de focalización. Su función dentro de la construcción del personaje principal y su interacción son elementos a analizar para aprehender las dimensiones del detective.

Por último, parte del atractivo de la novela negra radica en la conexión que se establece entre lectores y detectives. Los autores dedican una cantidad considerable de páginas a construir el entorno personal del detective, sus gustos, sus relaciones privadas, su estado de salud. Son tramas paralelas a la principal del caso, que se siguen con el mismo o incluso mayor interés que el desarrollo de la investigación. No son necesariamente tramas accesorias, sino que desempeñan su importancia en la construcción del personaje, además de pausar el momento de alcanzar la resolución final. Según Resina, “se multiplican los espacios narrativos sin multiplicar los enigmas” (1997:142). Buena parte de estos atributos “accesorios” del detective y su entorno es lo que se ha utilizado para postular la existencia de un tipo de novela negra mediterránea frente a la nórdica. Son elementos de alto contenido cultural, ya que mientras en la versión mediterránea, sobresale la importancia de la gastronomía, las relaciones sociales, la calle como espacio de intercambio y convivencia, la luminosidad e incluso la cercanía del mar en lugares como Barcelona o Atenas; por su parte las novelas escandinavas destacan por el aislamiento de sus personajes, la conflictividad familiar en muchos casos, el enclaustramiento en casa y la ausencia de luz en un paisaje nevado. En cuanto a las aficiones de los detectives, pueden ser de lo más variopintas, desde el coleccionismo a la ópera, sin olvidar el componente metaliterario y la reflexión en torno a la propia literatura. En cualquier caso, los detectives están determinados culturalmente, por lo que todos estos atributos transmiten o intentan transmitir valores de sus lugares de origen, aunque sirvan de etiqueta para distinciones editoriales⁸⁶.

⁸⁶ En clave europea, sería necesario un estudio más detallado de los patrones que rigen las llamadas novelas policíacas mediterráneas y escandinavas para determinar si estamos frente a una distinción tipológica o que obedece a criterios de promoción editorial.

Las relaciones entre víctima y criminal determinan el origen del crimen, en que uno lo ejecuta y otro lo padece. Las que se establecen entre criminal y detective marcan el desarrollo de la investigación. Entre víctima y detective se establece una ecuación de sujeto – objeto, en que el investigador indaga tanto en la personalidad de la víctima como en la identidad del criminal. Por lo tanto, son las relaciones a tres bandas, entre víctima, criminal y detective las que fermentan la estructura de la novela negra y la crítica social también se sustenta en ellas, y sobre todo, en sus implicaciones. De ahí, radica la importancia de analizar por separado y en conjunto a estos tres personajes esenciales de la narrativa policiaca.

5.2 Relaciones peligrosas: Henning Mankell y *La falsa pista*

La novela de Henning Mankell *La falsa pista* encierra muchos crímenes dentro de una estructura formada por una introducción situada en República Dominicana en 1978 y cuatro partes en Escania que abarcan desde el 21 de junio al 8 de julio de 1994, y finalmente, la última parte, una especie de epílogo está fechada en Escania el 16 y 17 de septiembre de 1994. Como es habitual en el ciclo policiaco de Wallander, Mankell introduce los antecedentes del drama que se va a desarrollar muy lejos de Escania y en una fecha bastante anterior. La precisión en las fechas es otra de las marcas del autor. En esta novela, el inspector Kurt Wallander presencia como una adolescente extranjera se quema a lo bonzo en un campo de colza. El inspector no puede comprender qué ha impulsado a una persona tan joven a darse a sí misma una muerte tan atroz. En paralelo a este suicidio, el inspector se encargará de investigar a un asesino en serie, que va dejando tras de sí los cadáveres sin cabellera de un antiguo ministro de Justicia, un marchante de arte, un perista y un asesor fiscal. A medida que avanza en el caso, el detective se encontrará cada vez más desalentado al darse cuenta del incremento de la violencia en Suecia y de los cambios que se están operando en el país, donde los crímenes más abyectos están ocultos bajo la superficie.

La víctima

Muchas de las víctimas se revelan también como criminales, por lo que este aspecto de la construcción de los personajes también se describe en esta sección. Para ordenar las víctimas, se comentan por orden de aparición en la obra.

Dolores María Santana

Es la primera víctima que aparece en la narración; comete suicidio quemándose a lo bonzo en un campo de colza. Su muerte representa para Wallander un misterio, ya que le cuesta concebir qué la ha empujado a eso. A pesar de haberse suicidado, es una víctima de sentido pleno. La historia de su nacimiento y de sus padres abre el prelude de la novela. Su destino y su final vienen marcados por la pobreza. Las decisiones que ha tomado y que la han conducido hasta arder como una antorcha han venido determinadas por un engaño, la falsa oferta de trabajo doméstico en Europa la hace caer en las redes de la trata de blancas. El anzuelo de una mejor vida que se torna en pesadilla es el hilo conductor de su final. Su triste figura aúna muchos de los rasgos de la dinámica de explotados frente a los explotadores. Siente un miedo tan inmenso que prefiere acabar con su vida. Su padre

venderá sus escasas posesiones para pagar un viaje a Suecia que le lleve hasta el último lugar de reposo de su hija, en una conmovedora escena de encuentro con Wallander, teñida por el dolor de un padre y la ira de otro, el policía sueco a quien “la inesperada visita de Pedro Santana había despertado las dormidas sombras” (LFP, 547) y que ha contemplado como “la joven que se había quemado viva era una criatura. Le había recordado a su propia hija Linda” (LFP, 47). Como víctima, Dolores María Santana no tiene escapatoria, prenderse fuego es su única salida, en una vuelta de tuerca para escapar de la prostitución salvaje a la que es sometida. La construcción del personaje está marcada más que otros personajes que son víctimas por la ausencia, que planea sobre la mente de Wallander en busca de respuestas y por la tristeza de su destino individual y familiar. Personaliza en un único personaje esa parte del mundo que tiene que prostituirse y padecer la explotación, en pos de algo “mejor”. Dicho asidero se torna una cárcel de la que es imposible escapar. En esta novela, Dolores María Santana, por su doble condición de extranjera y de mujer, representa la desesperación del “otro”. Wallander se ve impotente ante esta víctima, sólo puede ser testigo de su fin. También supone un enigma para el policía, puesto que en principio se trataría de un suicidio y la conexión con el resto de la trama se establece más tarde, gracias al tesón del policía, que no se da por vencido.

Las víctimas del asesino en serie

Son cuatro: un ex ministro de Justicia, Gustav Wetterstedt, un marchante de arte, Arne Carlman, un perista, Björn Fredman y un asesor fiscal, Åke Liljgren. El desafío para Wallander consiste en establecer la relación entre ellos, ya que lo que les une entre sí le permitirá establecer el camino que los liga al asesino y así descubrirle. La peculiaridad es que el criminal se lleva sus cabelleras para imitar a un guerrero indio. Desempeñan el doble papel de víctimas y criminales. Se dedican al tráfico y al abuso de mujeres. Un crimen de otra naturaleza conforma la conexión entre ellos.

De todos, el personaje que presenta mayores atributos de dualidad es el ex ministro de Justicia, que se retrata a sí mismo “como en la imagen de un espejo cóncavo y convexo al mismo tiempo. Como persona tenía la misma dualidad” (LFP, 29). Esta dualidad es la que marca a todo el conjunto de víctima, la ocultación de su actividad delictiva. Wetterstedt además da muestras de narcisismo y egocentrismo, no soporta haber dejado de ser el centro de atención, “no podía hacerse a la idea de que él mismo ya no fuese protagonista de los medios de comunicación” (LFP, 27). Por otra parte, es un personaje teñido por el obsesivo control y la manipulación, se ve a sí mismo como “una persona a la que nadie podía tender redes. Los periodistas nunca le habían vencido. Y tampoco habían descubierto su secreto”

(LFP, 27). La alta estima de sí roza lo patológico, en su ambición desmedida, el ministerio de Justicia se le quedaba pequeño. Naturalmente lleva mal su vida retirada en Ystad, tras su dimisión. Su papel como político lleva impresa la misma característica de doblez moral, puesto que el personaje “después de tantos años como político había comprendido que lo único que quedaba era la mentira. La verdad disfrazada de mentira o la mentira encubierta de verdad” (LFP, 29). Además, “su secreto: odiaba y despreciaba el partido al que representaba, las opiniones que defendía y a la mayoría de las personas con las que se encontraba” (LFP, 30). Muchos de sus atributos recrean la imagen de un potencial psicópata o sociópata, por su megalomanía, la búsqueda constante de sensaciones fuertes (con prostitutas muy jóvenes, la asistencia a ejecuciones), la insatisfacción, la falta de empatía con el dolor ajeno, y su aislamiento, que, sin embargo, contrasta con su afán de ser el centro de atención. Sólo respeta sus propios códigos y desprecia el resto, pero no los ignora. Al haber llegado a ministro de Justicia, se exhibe su capacidad adaptativa y éxito relativo en una sociedad a la que menosprecia, pero que sabe manejar, por sus contactos con la policía y porque “había hecho amigos en puntos estratégicos dentro de la maquinaria de la justicia sueca. Igual de importantes habían sido los contactos establecidos dentro del mundo del crimen” (LFP, 31). En cuestión de perseguir sus fines, no se detiene ante nada, a ambos lados de la ley. Este personaje es portador de una enorme carga de crítica social y política. El que ha sido máximo responsable de la Justicia de Suecia es un corrupto megalómano, que cosifica a cualquier víctima, como las jóvenes prostitutas. Se erige como muestra de la gravedad que atañe a la degradación del Estado sueco. La falta de confianza en el futuro, pero también en la Justicia y la percepción de injusticia e inseguridad son las tribulaciones de los individuos en una sociedad en la que se está operando un viraje hacia el desmoronamiento de sus pilares. Su caracterización se construye a través de monólogos interiores y estilo indirecto libre, pero prosigue a través de las indagaciones indirectas por parte de la policía, para ofrecer una visión más completa, de cómo veían los demás a este personaje. Y no es sorprendente que la imagen sea controvertida. La percepción de una personalidad de ambición desmedida y escaso compromiso con el bien público ha trascendido a sus conciudadanos, especialmente si son policías, puesto que es el ministro que les compete y siente que es el que menos dedicación ha tenido para con ellos. La pregunta subyacente de cómo un personaje ha llegado a ocupar un puesto de relevancia flota en el siguiente diálogo:

- Sus actividades políticas se caracterizaban más por su dedicación a la carrera personal que a los intereses nacionales. Es la peor nota que se le pueda dar a un ministro.
 - ¿Y aun así fue propuesto para presidente del partido?
- Hugo Sandin negó enérgicamente con la cabeza.

- No es verdad – dijo –. Eran especulaciones de los periódicos. Dentro del partido tenían muy claro que él nunca sería presidente. La cuestión es si [sic] siquiera era miembro del partido.
- Pero fue ministro de Justicia durante muchos años. No puede haber sido completamente inútil.
- Eres demasiado joven para recordarlo. Pero en alguna parte durante los años cincuenta hay una línea divisoria. Es invisible, pero está ahí. Suecia navegaba con un viento a favor casi inconcebible. Había medios ilimitados para construir y acabar con los restos de la pobreza. Y al mismo tiempo se produjo un cambio en la vida política. Los políticos se convirtieron en profesionales. Ambiciosos profesionales. Antes, el idealismo había sido el elemento dominante de la vida política. Entonces ese idealismo empezó a diluirse. Aparecieron personas como Gustaf [sic] Wetterstedt. Las asociaciones políticas juveniles se convirtieron en incubadoras para los políticos del futuro. (LFP, 237)

La transformación que se ha producido en Suecia se traduciría no sólo por una profesionalización de las esferas políticas y la consiguiente pérdida de ideales, sino por su corrupción. Caídas las aspiraciones que sustentaban los idearios se abona el terreno para la depredación social y política. El proyecto de transformar la realidad en pos de un objetivo de mejora es una utopía a la que ni siquiera se puede aspirar. La *res* pública se convierte en una escalera social para medrar a través de la política y el bien común se deprecia y se menosprecia hasta simple escalón que pisar para el ascenso individual en el escalafón de las élites sociales y políticas. La falta de mecanismos que permitan invertir esta tendencia es la reflexión de fondo que nos traslada la novela. Los crímenes sociales se incuban a distintos niveles. Los poderes políticos y sociales no pueden eximirse de la responsabilidad que han acumulado con sus decisiones, su falta de compromiso para combatir la pobreza e ignorar las consecuencias que acarrea el malestar social, auténtica enfermedad que engreda enfermos inadaptados, potenciales criminales fruto de un caldo de cultivo fermentado por la corrupción, la violencia y la ambición sin frenos de las altas esferas. La translación a las bases sociales tiene como consecuencia un abanico de problemática violenta y abusos que se expanden dentro el ámbito familiar, pero también lo exceden ya que afectan a lugares distantes y lo más desalentador es que esta espiral se perpetúa. Se establece una dinámica violenta expansionista, en que las víctimas están desprotegidas. El origen del tráfico de chicas es la pobreza. La aspiración de salir de ella se corrompe para engancharlas a una trampa que las reducirá a la esclavitud sexual. El concepto de explotación del hombre por el hombre adquiere en este caso un matiz de género; las víctimas auténticas son mujeres y una parte considerable de la violencia que anida en las familias se ejerce desde la figura paterna a la mujer y los hijos, como es el caso de la familia Fredman.

El perista, Björn Fredman contrasta con el resto de víctimas, el ex ministro, el marchante de arte o el asesor fiscal, por su clase social, ya que no pertenece a la élite. Mankell establece un paralelismo entre las viviendas y la riqueza:

El apartamento de Fredman era todo lo contrario de Wetterstedt, y también a la finca costosamente renovada que había sido propiedad de Arne Carlman. «Éste es el aspecto de Suecia», pensó. «La desigualdad entre la gente es tan grande ahora como entonces, cuando unos vivían en mansiones y otros en cabañas.» (LFP, 278)

A través de su observación, Wallander cae en un tremendo pesimismo, que adquiere la certeza de que, durante la sucesión de gobiernos socialdemócratas, las esperanzas de Estado igualitario que imperaban en Suecia han sido un espejismo. El abismo que separa las condiciones de vida no ha dejado de crecer. La perpetuación de la pobreza, y la violencia que provoca, es el verdadero crimen que planea sobre toda la novela.

Fredman es una víctima que no sigue la misma línea del resto, que no encaja en el esquema que parece trazarse en el perfil aparentemente trazado por el asesino en serie, ya que las demás están conectadas con las altas esferas. Marido que pegaba a su mujer, su crimen se centra también en el seno de su familia, contra la que ejerce todo tipo de violencia: maltratando a la mujer y utilizando a su propia hija, Louise, para la red de prostitución juvenil. De ese núcleo tan degradado surgirá la figura del asesino. En este sentido, Louise Fredman es otra víctima, de su padre, que la cosifica, hasta el punto de lanzarla a la prostitución como moneda de cambio ante la red de tráfico de la que forma parte. Cae en la enfermedad mental y supone un contrapunto a su hermano. En efecto, los hijos de Fredman son los exponentes de la violencia inicial del padre. Mientras que el hijo se convierte en un asesino en serie con catorce años, la hija se sume en las tinieblas de la postración mental, incapaz de sobreponerse a la violación a la que la han sometido con la colaboración de su padre. Enfrentados a una situación insufrible, los dos hermanos reaccionan de distinta manera; el chico mata, la chica enferma, y en cierta manera se puede decir que también *se* mata, aunque su muerte real se produzca a consecuencia del intento de “rescatarla” por parte de su hermano.

El criminal

El criminal es un chaval de catorce años, Stefan, hijo de la violencia engendrada por su padre, Björn Fredman. El papel del asesino en serie en Mankell no señala a un individuo en particular que se sale de la norma y cuya detención permite volver de nuevo a la normalidad anterior a los crímenes; por el contrario, apunta directamente a la enfermedad social que abandona a las víctimas e incita a una inadaptación en que los individuos responden de la forma más extrema. Para introducir al personaje del criminal, Mankell se sirve de dos procedimientos en paralelo; por una parte, los análisis de su perfil que van

estableciendo los investigadores y por otro, mediante un cambio de focalización, le da voz a la mente del asesino, en monólogos interiores, para que el lector atisbe el daño que ha sufrido.

Respecto a la caracterización por parte de los investigadores llama la atención que piensen en un adulto, aunque, por otra parte, señalan la deriva mental que ha tomado el asesino:

Las personas que se encuentran en un terreno psicológico fronterizo a menudo eligen ocultarse bajo la identidad de otra persona. O se convierten en un ser mitológico.

- El terreno fronterizo – dijo Wallander –. ¿Qué significa eso?
- [...] Eso significa que probablemente haya traspasado los límites psicológicos, lo que supone que se ha liberado de todas las inhibiciones. Una persona puede cometer un asesinato o un homicidio sin premeditación. Un asesino que repite sus actos sigue unas leyes psíquicas totalmente diferentes. Se encuentra en un terreno crepuscular donde sólo le podemos seguir en parte. Todos los límites los ha establecido él mismo. Aparentemente puede que viva una vida completamente normal. [...] Tiene dos identidades que domina por completo. Maneja sus propios hilos. Es la marioneta y el marionetista a la vez. (LFP, 190)
- La inmadurez emocional o la deformación emocional casi siempre se dan en los individuos que cometen acciones violentas reiteradas – dijo Ekholm –. Les falta la capacidad para identificarse con los valores de otras personas. Por eso tampoco reaccionan ante el sufrimiento que causan a los demás.
- [...]
- Un hombre adulto – continuó Ekholm –. Si se tiene en cuenta la edad de las víctimas y que hubiese mantenido alguna relación con ellas, creo que rondará los treinta años. Pero probablemente es mayor. La posible identificación con un mito, tal vez un indio, me dice que está en buena forma. Es cauteloso y audaz, algo que indica que es calculador. Creo que vive una vida regular y bien organizada. El drama interior lo oculta tras una apariencia de normalidad desdramatizada. (LFP, 212 – 213)

El papel del guerrero indio es un disfraz para el criminal, del que necesita imbuirse para representar el otro papel que se ha otorgado a sí mismo, el de salvador de su hermana y vengador del crimen que se ha cometido contra ella.

La perturbación mental del muchacho es un síntoma de una enfermedad de mayor envergadura, la falta de respuesta institucional y social ante los abusos a la infancia. Para Casadesús Bordoy, con este tipo de personajes,

Mankell quiere denunciar que la sociedad no funciona bien. La existencia de personajes que se sienten excluidos y por ello quieren causar el mal, así como la incapacidad del sistema político para integrarlos en la sociedad, son un claro síntoma de la denuncia del escritor sueco. (2010:193)

Al tratarse de un adolescente, atesora deseos omnipotentes, que se centran en devolver la salud mental a su hermana, salud que ha perdido a causa del padre. Para ello, busca la manera de conjurar el mal que se ha hecho sobre ella, elucubra borrar un crimen cometiendo otro, dirigido contra los que han abusado de su hermana. Adopta la mitología de un combatiente solitario encargado de la importante misión de salvar a la princesa

encadenada a la postración mental. Recurre a la imagen del guerrero indio que se lleva las cabelleras de sus víctimas, en su caso, para restaurar la energía robada a su hermana.

Surge un interesante contraste especular entre el criminal y Gustav Wetterstedt. Ambos son víctimas y verdugos el uno del otro. Los dos dan muestras de trastorno mental, uno originado por la violencia familiar y el otro por la megalomanía y posible psicopatía o sociopatía. Ambos nutren una dualidad interna. Pero mientras que uno ha desarrollado una carrera profesional de relativo éxito, ya que, aunque haya tenido que dimitir llegó a ministro de Justicia, el otro no tiene futuro posible ante sí, ya que el daño parece demasiado profundo para que pueda recuperarse, y además su papel de criminal le condena al ostracismo. Así, el premio del ascenso social ha recaído sobre el que ha dado muestras de mayor mimetismo con las normas sociales, aunque no las respeta en realidad. Curiosamente en el crimen de uno está el origen del crimen del otro. Es un signo terrible que un muchacho de catorce años, desprotegido ante los abusos de quien más debería protegerle, su padre, no encuentre otra respuesta ante el maltrato que sufre él y su familia que desatar a su vez más violencia. La denuncia de Mankell va dirigida hacia una sociedad que permite estos abismos y que no ofrece protección a las víctimas y propicia que se inviertan las tornas y acaben cometiendo crímenes.

Otro atributo no menor es la edad del criminal, así como de las dos chicas; son personas muy jóvenes, privadas de cualquier atisbo de futuro. Es un cambio de paradigma generacional, del que no deja de hacerse eco el detective: “Wallander sentía una responsabilidad personal por todos estos sucesos, por parte de su generación y más aún por la mala conciencia de haber sido un pésimo padre para su hija Linda” (LFP, 295). Los pilares sociales y políticos establecidos por la generación anterior no son tan sólidos y firmes como se pensaba, y resultan tóxicos para los miembros más jóvenes de la comunidad, que no gozan de protección. La doble responsabilidad del detective es por su papel institucional de policía y más íntimo, como padre. La conversación que mantienen Wallander y el chico ya indica al detective que algo pasa con Stefan:

- Mi padre era un hombre malo – dijo –. Hacía tiempo que había perdido el derecho a vivir. A Wallander le sentó muy mal la respuesta. ¿Cómo una persona tan joven podía estar tan llena de odio?
- [...]
- ¿Qué fue lo que hizo tan mal? – continuó Wallander –. Hay muchos ladrones. Mucha gente vende cosas robadas. Por eso no son monstruos.
- Nos asustaba.
- ¿Cómo?
- Todos le teníamos miedo.
- ¿Tú también?
- Sí. Pero no este último año.

- ¿Por qué no?
- El miedo desapareció. (LFP, 314)

El miedo aparece tanto en el criminal como en la víctima que se suicida. La superación del miedo en uno y en otro difiere sustancialmente, en que la agresión se dirige hacia otro (el criminal) o hacia uno mismo (la víctima suicida). La juventud de ambos personajes se enfrenta, por un lado, con la madurez de Wallander, representante de su generación para el caso, por otro con la falta de expectativas de los futuros adultos. La oposición con las víctimas, compuestas por Dolores María Santana o su hermana, es que él “es un hombre que mata hombres, mientras las mujeres se suicidan o enferman psíquicamente” (LFP, 351). Como ocurre en el caso de Stieg Larsson, Mankell dibuja a un otro que ha estado presente en toda sociedad, la mujer. La reacción ante la violencia de las mujeres difiere de la de los hombres en esta novela de Mankell, mientras que en el caso de *La quinta mujer* nos encontramos también a mujeres que han sufrido abusos y una que toma el rol de vengadora.

La dualidad del crimen, en que el propio asesino es una víctima e intenta reparar el daño causado a otra víctima, supera el paradigma del vengador y muestra una sociedad en franco desmoronamiento, incapaz de ofrecer protección básica o la construcción de un proyecto vital a las generaciones venideras. El crimen en serie se articula como pretexto o señuelo para desentrañar el crimen *social*. La enfermedad mental del criminal es la punta del iceberg de la enfermedad *social*, así condensa Mankell la fórmula policiaca para radiografiar la deriva de la sociedad sueca y las incertidumbres de su futuro.

El detective

Mientras que criminal y víctimas son personajes de acción y de padecimiento, especialmente esto último en el caso de las dos muchachas, el detective emerge como una figura de observación de los vaivenes que se dan en los dos grupos anteriores de personajes. Al estar en contacto con las realidades más extremas y los opuestos de víctima/criminal, el policía representa un personaje clave para el filtro de análisis social del autor. Para Mankell⁸⁷, el mejor representante para calibrar el cambio social que se está produciendo es precisamente un policía. No necesariamente tiene que ser alguien con cualidades excepcionales, pero sí dotado de una tenacidad y ética profesional que le

⁸⁷ Tal y como se desprende de sus comentarios sobre la elección de la figura del policía para ejercer de punto de observación del cambio social. Comentarios procedentes de la entrevista realizada por François Busnel para el programa *La Grande Librairie (Emission spéciale Lettres nordiques)* de France 5 emitida el 17 de marzo de 2011 (ver bibliografía).

empujen a seguir adelante con su cometido a pesar de las dificultades. A través de su labor de observación de las derivas sociales que están aconteciendo, el rol del detective se articula en torno al de mediación entre el sujeto y la realidad. Esta mediación le lleva al cuestionamiento de la deriva que se está produciendo, pero la pregunta permanece abierta en la novela, un dardo directo a la conciencia y la comprensión del lector. El siguiente pasaje es altamente ilustrativo de este proceso que parte de la observación para dirigirse hacia la inquietud respecto al futuro, por parte de Wallander:

Se preguntó con desconsuelo en qué mundo estaban viviendo. Un mundo donde la gente joven intentaba quitarse la vida de algún modo. Decidió que en ese momento estaban sumergidos en una época que se podría llamar el tiempo de los fracasos. Las ilusiones que se habían forjado resultaron menos sólidas de lo esperado. Creían edificar una casa y lo que hacían en realidad era erigir un monumento sobre algo ya pasado y casi olvidado. Suecia se derrumbaba alrededor de él, como un sistema político de estantes gigantescos que se viniera abajo. Nadie sabía quiénes serían los carpinteros que estaban en el recibidor esperando entrar para colocar las nuevas estanterías. Tampoco sabía nadie como serían éstas. [...] La gente joven se suicidaba, o al menos intentaba hacerlo. La gente vivía para olvidar, no para recordar. Las viviendas eran escondites más que hogares acogedores. Y los policías estaban callados esperando el momento en el que vigilasen sus celdas de arresto unos hombres con otros uniformes, los hombres de las empresas privadas de seguridad. (LFP, 295-296)

La perpetuación de la violencia en la familia Fredman, el padre abusador a su vez padeció una infancia difícil, le llevan a replantearse los pilares de la sociedad sueca que parecía haber superado los males de la pobreza, que atañe a personas como Dolores María Santana, llegada de República Dominicana, cuando no es así. Las “enfermedades de la pobreza” (LFP, 19) de las que habla el padre de Dolores se encuentran igualmente presentes en un país pretendidamente más igualitario como Suecia. En este sentido, se ha construido el Estado del Bienestar sobre unas bases poco sólidas, no removiendo los condicionantes, como pobreza y desigualdad, que impiden el desarrollo de sus ciudadanos, sino tapándolos; pero que, transcurrido un tiempo, vuelven a la superficie:

Suecia era un país que había salido de la pobreza en parte por sus propias fuerzas, ayudado por las circunstancias favorables. Wallander recordaba de su infancia que había personas realmente pobres, aunque entonces eran pocos. «Pero de la otra pobreza», pensó, mientras permanecía delante de la ventana con la taza de café en la mano, «de ésta no pudimos deshacernos. Hibernó detrás de las fachadas. Y ahora, cuando los éxitos parecen haber acabado por el momento, cuando el bienestar se ve atacado por todas partes, es cuando de nuevo emergen a la superficie la pobreza hibernada y las miserias familiares. (LFP, 335)

El policía ejerce asimismo de intérprete de la realidad, y para ello, parte de signos como la violencia o el nuevo perfil de criminalidad que le llevan a concluir que se está operando un cambio de destino incierto. Por otra parte, esos mismos signos operan en sentido contrario, su reaparición le hace vislumbrar las sombras de un pasado que, lejos de pintar un Estado del bienestar, ha soterrado buena parte de su problemática. También es representante de

una generación que se encuentra en un punto de inflexión, entre la seguridad de la generación anterior, simbolizada por el padre de Wallander y la inmutabilidad de su motivo pictórico, y la incertidumbre que rodea a la siguiente. El signo más palpable para Wallander es la violencia, y a través de su evolución atina a vislumbrar la transformación que se produce en la sociedad, la falta de confianza en el otro y en el futuro, la búsqueda incesante de refugios o puertos seguros, rechazando al otro, el permanente temor y la sensación de continuo empeoramiento. Las dos conclusiones a las que llega el personaje son que “el mundo en que vivimos se está ampliando y a la vez se torna caótico” (LFP, 386) y que “eran otros tiempos [...]. La violencia tenía otra cara, los asesinatos, además, no eran tantos. Los delincuentes realmente peligrosos se movían según patrones que hoy en día no pueden reconocerse” (LFP, 387). La labor de interpretación de la realidad se ve trastocada por la falta de reconocimiento de los signos que rodean al personaje. El cambio de la dinámica mundial hace que el personaje pierda sus referencias. Así, la realidad se antoja más compleja, un misterio mayor por interpretar y no resulta siempre factible cernirla en todas sus dimensiones. El personaje de Mankell gana en lucidez frente a algunos colegas que alegan que el caso de Stefan Fredman no es imputable al conjunto de la sociedad, sino que es una excepción, “Wallander creía que la culpa de todo la tenía el entorno, el mundo incomprensible, todo ese proceso de deformación al que nadie puede escapar” (LFP, 539). El dinamismo del personaje se aprecia en los monólogos interiores y en el estilo indirecto libre, que permiten conocer la evolución del pensamiento del personaje, de policía de una ciudad pequeña, centrado en sus cuitas a ampliar la visión y obligarse a sí mismo a considerar aspectos que superan incluso lo que está preparado para tener en cuenta. Se abre al mundo, toma contacto con el otro, representado por lo monstruoso, pero también por el extranjero, como sucede en *La leona blanca*, a atisbar más realidades que la propia. Y es que la realidad es un concepto plástico, que depende enormemente del prisma y del ángulo con que se mire. Por eso, el conocimiento para Wallander, lejos de despejarle las dudas o llevarle a una situación de restablecimiento de la seguridad, acrecienta el malestar, “estaba preocupado. Por el futuro. Por las fuerzas que al parecer se concentraban ocultas a todas las miradas” (LFP, 540). Como personaje, su evolución es notable, desde posiciones hostiles al cambio, tanto profesional como personal, hasta terminar por aceptar a sus colegas femeninas, y a considerar todas las dimensiones del crimen, por muy perturbadoras que sean y por mucho que le asusten.

El detective es un personaje con una importante carga semiótica. Cataliza el malestar social en enfermedad individual; a medida que avanza la serie, Wallander acarrea más y más

achagues hasta las tinieblas finales del Alzheimer. Todo ello acerca el personaje a los lectores, sufre y padece igual que cualquiera; pero la manifestación continua de sus enfermedades significa la somatización de un malestar colectivo mayor. Mankell también dota a su inspector de policía de numerosos conflictos personales, como la ruptura de su matrimonio, la soledad, la dificultad para entablar relaciones de amistad, la tensión con su padre y con su hija, que surten el mismo efecto de acercamiento a los lectores, al humanizar a su detective frente a ejemplos de investigadores superdotados del género policiaco clásico. Sin embargo, los conflictos personales del protagonista, al igual que las aficiones de Carvalho en el caso de Montalbán, componen una desviación de la trama principal, en diversas subtramas que se superponen y que no se cierran con el fin de la novela. Son los referentes del personaje que evolucionan a medida que avanza la serie. Así, el lector ya imbuido de la caracterización del personaje y de sus condicionantes busca evaluar el estado de la relación con el padre o con la hija en la siguiente novela. Estas subtramas dotan al género policiaco de otros aspectos, que poco a poco, se han convertido incluso en patrones de la fórmula. Los detectives se construyen de manera poliédrica y se enfrentan a la dificultad de los casos al mismo tiempo que a recoger los rescoldos maltrechos de lo que queda de vida personal. Igual que el personaje de Martin Beck de Sjöwall y Wahlöö, o el de Rebus de Ian Rankin, el lector del ciclo Wallander espera con avidez reencontrarse con su personaje y contemplar la evolución de su esfera más íntima.

Otro de los atributos del policía retratado por Mankell es su tesón, por muy perdido que esté, no se da por vencido. Lejos del policía perfecto, como se ha visto con su infracción en *Asesinos sin rostro*, o sus continuas dudas sobre si debería dejar la profesión y buscar empleo en una empresa de seguridad, su compromiso como persona al servicio del bien común atesora los resquicios de una seguridad pretérita. Su tarea parece titánica, pero tiene sus frutos, ya que un personaje le confiesa que gracias al trabajo policial consigue sentirse seguro: “Te da sensación de seguridad cuando ves que los policías trabajan” (LFP, 514). Emplearse a fondo en su trabajo de investigador son los asideros que le quedan a Wallander, que le sujetan a la vida, pero también muestran alguna base que todavía permanece dentro del entramado social. Si las cúpulas y las élites son corruptas, para que la maquinaria del Estado no se derrumbe definitivamente tiene que estar sostenida por hombres y mujeres corrientes que hagan un esfuerzo colectivo.

Mankell describe un conjunto de crímenes marcados por una gradación y expansión de la violencia. Desde el ámbito doméstico, donde se germina, hasta el terreno público, la

violencia ha invadido las reacciones, ante la falta de respuestas frente a la problemática planteada, los abusos en el seno de la familia o los abusos de poder en las élites políticas y económicas. Los personajes de víctimas y criminal se construyen sobre una conexión especular. Unos se nutren de los otros. Al final, las dos víctimas auténticas son las dos chicas, que son al igual que el resto de personajes, víctimas y criminal, sujeto y objeto de violencia. Pero su particularidad es que la agresión la vuelcan contra ellas mismas. Cada personaje desempeña un rol importante en el planteamiento de la *enfermedad social*, bien por ser el origen de círculos de violencia y corrupción, como el ex ministro o por repetir modelos tóxicos, como el padre abusador y a la vez abusado. La falta de una respuesta eficaz por parte de las autoridades y las instituciones públicas ante la violencia privada y la corrupción genera a su vez una violencia mayor, al rebelarse las víctimas frente a su condición y convertirse en criminales.

Wallander acierta en su distinción de causas y consecuencias; el criminal es consecuencia de una fermentación causal que se hunde en la misma constitución de una sociedad con mayores abismos de los que los ciudadanos están dispuestos a considerar. Wallander mismo y sus colegas parecen no poder ver durante buena parte de la novela. Y la razón es que no quieren ver, porque les resulta insoportable y esa impresión la transforman en inconcebible. El paso que da el detective, como personaje complejo, es atravesar el umbral de lo monstruoso y sobreponerse a sus propias limitaciones y prejuicios. El resultado es una inquietud y pesimismo crecientes. El crimen tiene forma de caja china, en el que el último eslabón apunta directamente a la colectividad. El detective también es representante de una generación y de las falsas ilusiones creadas. Su labor investigadora le conduce a reconocer las implicaciones de la problemática social no superada ni afrontada por su generación.

5.3 Vueltas de tuerca: Manuel Vázquez Montalbán y *Asesinato en el Comité Central*

La cuarta aventura de Carvalho, si nos atenemos únicamente a los casos policíacos, sorprende al lector por varios motivos: primero, el detective sale completamente de Barcelona⁸⁸ y luego el autor juega con las convenciones del género, juntando los elementos del policíaco más clásico, el misterio del cuarto cerrado con otras características más propias del *hard-boiled*, centradas principalmente en las peripecias que vive su detective y que hacen peligrar su integridad física. La debilidad, en cuanto a trama policíaca, la encuentra el lector en los elementos de resolución del caso; si bien se designa a un culpable, no se llega a explicar cómo ha cometido el crimen, dadas las principales dificultades materiales que conlleva aparejadas, ni se expone claramente quién y cómo lo han impulsado a ello, aunque se intuya y quede patente la motivación económica que ha habido detrás. Mientras el episodio anterior, *Los mares del Sur*, exploraba las fracturas económicas y sociales de Barcelona, *Asesinato en el Comité Central* ahonda en las tesituras de la política, concretamente en las tensiones en el seno del Partido Comunista de España, durante la Transición. La trama policíaca gira alrededor del asesinato del secretario general del partido, Fernando Garrido, durante la reunión del Comité Central, en un salón de convenciones de un hotel madrileño, a puerta cerrada. A tenor de la designación por parte del gobierno de un investigador oficial, Fonseca, con un notable pasado como perseguidor de comunistas, la dirección del partido decide recurrir a los servicios de Carvalho para investigar el asesinato de su líder, entre otras razones, por su antigua militancia en el partido. El detective montalbaniano se ve obligado a abandonar su guarida de Vallvidrera, su familia compuesta de Biscuter y Charo, e ir a Madrid, por mucho que le disguste. Igual que le disgusta y tampoco puede evitar recordar elementos de su pasado militante y reencontrarse con antiguos camaradas por la villa y corte. El lugar es Madrid y el año, 1980. Vázquez Montalbán, como veremos en el siguiente capítulo, no es prolijo en indicar fechas concretas en sus narraciones negras. Algunas, sin embargo, pueden leerse en algunos pasajes, aunque con cuentagotas. En esta novela sólo se encuentra una, que permite fechar el caso, por una carta que escribe Santos, uno de los personajes de relevancia en el Comité Central, a Carvalho. La fecha precisa es “Madrid, 12 de octubre de 1980” (AEECC, 268). Como elemento extratextual, el autor fecha la escritura de la novela entre abril de 1979 y enero de 1981, como figura en la indicación al finalizar la novela. Se puede deducir que la narración es contemporánea al momento de la escritura, pero fundamentalmente, gracias a la fecha textual anteriormente referida.

⁸⁸ En *La soledad del mánager*, el detective desarrolla parte de su investigación en Holanda, pero *Asesinato en el Comité Central* le obliga a llevar todo el caso en Madrid.

La víctima

La primera advertencia que hace el autor en una nota, antes de iniciar la narración, es que se sirve de “arquetipos, aunque reconoce que a veces los personajes reales nos comportamos como arquetipos” (AEECC, 8). La sonoridad que elige para el nombre de su víctima, Fernando Garrido, además del cargo que ostenta, le emparentan con la figura real de Santiago Carrillo. Vázquez Montalbán (1981) en una entrevista con Enric Canals⁸⁹ se defendió de haber recurrido a personas reales. Sea como fuere, el papel que desempeña la víctima trasciende a su muerte. Es un símbolo del partido. Resuenan en la mente de Carvalho episodios vividos junto a la víctima.

La entrada en escena del líder, para dar inicio al Comité, marca pasos de un boato que remite a celebraciones religiosas o desfiles de grandes cortejos. El efecto de reverencia es patente, ya que los preparativos auspician que “los corros se abrirían como ojos para contemplar una vez más el milagro repetido de la encarnación de la vanguardia de la clase obrera en la persona de un secretario general” (AEECC, 12). Y dicho secretario general entraría “bajo el palio invisible de la Historia” (AEECC, 12). Las reminiscencias apuntan a la representación de una liturgia comunista que, al igual que las religiosas, se fundamenta en un principio de autoridad; el máximo sacerdote, al que se reverencia, está por encima de sus congéneres y su simbología para el funcionamiento de la entidad supera con creces sus atributos personales. Es más, su contenido simbólico se refuerza por el acto de matarlo, eliminado el mito; el resto se desbaratará. En la novela, se conoce la estatura de la construcción del mito a través de los relatos que hacen o rememoran el resto de personajes sobre el difunto secretario general. Pero los mitos también son proclives a ser desmitificados. Y desde luego no es oro todo lo que reluce. La víctima viene caracterizada de manera indirecta, en los diálogos que Carvalho mantiene con distintos integrantes, algunos sospechosos, y en los que planea el entendimiento de la dinámica del partido pareja a las corrientes religiosas, impregnadas por cierto calco de procesos biológicos:

- Garrido era tan discutido como indiscutible
- Como un Papa de Roma
- [...] Los líderes no son caprichos arbitrarios impuestos por la moda o por sorteo. Son el resultado de una selección natural en consonancia con las necesidades de cada partido. (AEECC, 48)

⁸⁹ Entrevista publicada en el diario *El País* el 7 de abril de 1981. Ver bibliografía.

Naturalmente la relevancia de la víctima se sitúa en su puesto, por lo tanto, a la hora de delimitar los móviles para cercar al criminal, Carvalho indaga sobre la estabilidad y perdurabilidad del liderazgo de Garrido:

- ¿Peligraba Garrido en su puesto?
- No. El tío era muy cargante a veces porque siempre ha dirigido a su aire y estaba mal acostumbrado por el seguidismo que había en la clandestinidad. Pero tenía reflejos históricos el tío, y eso se apreciaba en un partido que tiende a la lentitud. Había conseguido hacerse insustituible. (AEECC, 131)

Resina (1997:72) afirma que “para Vázquez Montalbán la víctima es más interesante que el asesino”. Pues bien, en *Asesinato en el Comité Central*, el interés de la víctima no radica en descubrirla, sino en la imagen que proyecta y en lo que representa. No importa tanto la historia, ni la Historia, sino su representatividad y la imagen creada en el inconsciente colectivo, sean estos próximos o antagonistas. Así, el crimen se comete no contra un individuo sino contra toda una entidad, el Partido Comunista de España, personificado en su secretario general. La concepción de PCE invoca la noción de memoria colectiva⁹⁰, en que sus miembros comparten recuerdos o cuanto menos la representación del pasado, que en este sentido, se convierte en una representación del pasado socialmente compartida por este conjunto, y así algo tan intrínsecamente individual como la memoria se tiñe y se formula en función de lo colectivo. De hecho, en el tiempo narrativo de la novela, el PCE se encuentra en un punto controvertido, se ha nutrido de la clandestinidad, la persecución, la lucha contra el franquismo para generar su propia razón de ser; llegada la legalización, la cuestión es definir la trayectoria que va a seguir. El Partido Comunista aparece retratado como un credo, al que no se pone en cuestión; no sólo la cita inicial que abre la novela da buena cuenta de ello, sino la interrogación sobre qué significa ser comunista a finales del siglo XX, en un punto en que se pregona el eurocomunismo como salida fuera de la órbita de la Unión Soviética para afrontar los problemas de la clase obrera en sociedades de índole capitalista o bien una vía no controlada desde fuera. El carácter religioso, que no es difícil de percibir en la novela, lo confirma el autor en una entrevista contemporánea a la publicación de la obra, al afirmar que en su momento la novela era “también una crítica al sentido religioso de la militancia” (1981)⁹¹. Lo paradójico es que en el seno del partido se encuentra el criminal, y por tanto se puede incidir en que el criminal es un producto subyacente de la víctima inmaterial. La redención del presente a través de la memoria no puede producirse, porque el presente del partido está en busca de su propia definición,

⁹⁰ Ver Halbwachs (1997:97-142) para la definición y contraposición de memoria colectiva a memoria histórica.

⁹¹ Ver entrevista con Enric Canals, anteriormente citada.

hurgando en su capacidad o falta de cambio. Al despertar en democracia, se produce el estallido de la situación del partido.

En la línea que conlleva asimilar la estocada al partido, de todos sus militantes, uno sobresale por su ardua defensa, y también por su capacidad de despertar. Se trata de Santos, o por su nombre completo, José Santos Pacheco. Este personaje, que está incluso mejor delineado en la novela que el propio Garrido, intenta suicidarse al conocer la identidad del asesino, plenamente consciente de su significación. La premisa inicial de los militantes de que se trata de un crimen cometido contra el partido es cierta, pero además, cometido por el propio partido. Durante el franquismo, la combatividad del Partido Comunista se tradujo en detenciones, exilios, cárcel, torturas, vidas rotas, familias separadas, hijos sin padre, etc. y el partido tiene asimilada su condición de víctima, de perseguido, de encarnar la lucha contra una dictadura. Cambiadas las tornas, con la incipiente democracia, se ve abocado a adaptarse; su anterior representación de lucha contra la dictadura pierde su sentido y el partido cae en la victimización y en su propia mitomanía. En este sentido, el partido ha ejercido una construcción *cultural* de sí mismo que tanto denuncia Carvalho. El detective indaga sobre este aspecto, al preguntar:

- ¿Ustedes los comunistas siempre son comunistas? [...] ¿es usted comunista?
- Probablemente sí, pero no como usted se lo imagina. Estoy aquí porque soy comunista. [...] Nos une una agradable experiencia compartida. La posibilidad de conversar. Pero en cuanto usted empiece a hacerme preguntas sobre el partido reaccionaré como lo que soy, un hombre de partido. (AEECC, 45)

Más adelante se pregunta: “¿Por qué en un escenario que culpabiliza al partido como colectivo?” (AEECC, 47)

La constatación de Santos refuerza la fagocitación del partido por el propio partido en sentido involutivo y su *impasse*:

La historia nos ha impedido la normalidad y para bien y para mal siempre hemos sido excepcionales: nacimos como una alternativa al revisionismo socialdemócrata, tuvimos que apechugar inmediatamente con la lucha contra el fascismo, pasamos a ser un movimiento oculto ferozmente perseguido condicionado por la represión nacional y por la bipolarización de la política mundial, hemos salido a la legalización proclamando la libertad como un instrumento revolucionario pero lastrados culturalmente por una historia de excepciones y supervivencias. [...] Los dioses han muerto pero los sacerdotes hemos quedado. Nosotros respondemos sacerdotalmente al sacerdocio agresivo de la contrarrevolución a la defensiva y tal vez no es manera de responder, tal vez la única manera de responder es perder nuestro sacerdocio, dejar en evidencia los sacerdocios ajenos. (AEECC, 266 – 267)

Las relaciones entre víctima y criminal son antropófagas. Uno genera al otro para ser devorado. En cierta manera, se puede hasta decir que el partido ha fallado en convertir al criminal en un creyente absoluto. El criminal cede. En este sentido, el asesino material,

durante su entrevista con Carvalho describe tanto a Santos, el auténtico hombre del partido, como a Garrido, el mito asesinado y de las descripciones de los otros, emerge la suya propia:

- Garrido era un hombre muy templado, no se acojonaba por cualquier cosa. [...] No sé por qué, pero siempre me han llamado Julvito. Empezó Santos y los viejos me llaman Julvito. Cuando yo era un muchacho había pasado temporadas de vacaciones en Crimea o en Rumanía con los hijos de Santos y de Garrido. Tantos recuerdos. Tantas esperanzas. (AEECC, 233)

En este pasaje, el criminal se desvela no solo como un compañero de partido del secretario general, sino además, como alguien de su círculo más íntimo. La víctima física sufre la puñalada por parte de alguien muy próximo, pero a diferencia de Julio César no tiene ocasión de conocer su identidad en el momento del asesinato, al producirse en la oscuridad.

Al gozar de proximidad con su víctima, el criminal también está en disposición de transmitir la visión política de la víctima:

- Y eso cuenta, porque ya lo decía Garrido, no podemos vivir aislados, hemos de tener una visión de conjunto de todo y todos los que componen nuestro partido y de qué posición ocupa nuestro partido dentro del conjunto de la sociedad española. (AEECC, 235)

La posición de la víctima determina que se encuentre en la encrucijada de conducir al partido a las nuevas condiciones políticas. Durante la Transición y posteriormente, el Partido Comunista perdió su relevancia, que se tradujo en pérdida de votos, como en su posterior integración en la recién fundada Izquierda Unida. Sin embargo, el asesino material ejerce su acción por dinero, movido por un asesino instigador que busca un interés político. La trama tras ello no se encuentra descrita en la novela con precisión, sino que se supone por las asociaciones que establece Carvalho y por el final del criminal material. Sin embargo, Vázquez Montalbán no desarrolla completamente los componentes de la trama política que se esconden detrás del asesinato del secretario general. Por mucho que pudiera parecer que nos hallamos ante una novela de *thriller* político, ya que Vázquez Montalbán cita constantemente a insignes autores de este género y del de espías, como John Le Carré, pero permanece en los linderos del mismo, al no adentrarse en desentramar la urdimbre del asesinato, como hubieran sido los detalles de la captación del asesino material y los objetivos perseguidos por la organización que le alecciona y le empuja al crimen.

La relación entre víctima y criminal es de proximidad, bajo la cual, se atisba un conflicto de intereses: la víctima está centrada en su entidad *política*, el criminal, como se descubre, en sus descalabros económicos.

Más compleja es, sin embargo, la relación entre víctima y detective, tanto a nivel material como conceptual, si aceptamos que el asesinato se dirige primariamente contra el partido. Ex militante del Partido Comunista, en Carvalho afloran sus recuerdos de militancia e incluso del personaje de Garrido. Aunque resulte menos inusual que el planteamiento del género negro, en el que la víctima representa un desconocido para el detective, que se adentra en su personalidad para descifrar los componentes del crimen, en este caso, Carvalho conoció personalmente al secretario general. Se produce, por tanto, una presentación de ciertos atributos de la víctima a través del detective. Concretamente, Carvalho recuerda un comentario machista de Garrido, “en aquella sesión del Marne en agosto de 1956 cuando Garrido habló del culo de la camarada” (AEECC, 215). Esta es otra de las pocas fechas indicadas en el texto, que trata de llevar al lector a otro tiempo, mediante esta analepsis, del momento en que se desarrolla el caso. La importancia de las fechas radica en si el partido estaba ilegalizado, y, por tanto, la militancia no estaba exenta de peligros, o bien ya había sido conducido a salir de la clandestinidad. Volviendo al recuerdo del detective, la víctima aparece como un personaje no dotado de infalibilidad, ya que tiene apaciguar ánimos para no ser tildado de actitudes machistas, y él mismo se da cuenta, ya que “había leído a la Kollontai en plena adolescencia y era consciente de que había cometido un desliz machista” (AEECC, 217). Al conocer la noticia de la muerte de Garrido, antes de aceptar el caso, Carvalho recuerda la seriedad del gran jefe y su rol de adiestrador:

Y en sobreimpresión un Fernando Garrido con veinticinco años menos, peripatético sobre la grava de una residencia junto al Marne, rodeado de jóvenes estudiantes llegados del interior para el cursillo de verano de 1956.

- Si la burguesía española no está dispuesta a secundar nuestra propuesta de reconciliación nacional no vacilaremos en volver a coger el fusil y marchar hacia las montañas.
- ¿Hacia qué montañas?

Garrido le miró con la sonrisa en los labios pero con una fría dureza en los ojos acristalados. [...] Carvalho notaba de vez en cuando los ojos de Garrido encima, como si le advirtiera mudamente, a distancia. Cuidado, muchacho. No te pases de gracioso. Éste es un asunto serio. [...] Una vida tan ejemplar ridiculizada implícitamente la pequeña ironía que el estudiante se había permitido poco antes, desdramatizando algo tan dramático como el ser o no ser de la revolución española. [...] Carvalho comprobaba que no se podía ir a un cursillo como aquél llevando el espíritu marcado con la consigna de Machado: «Duda, hijo mío, de tu propia duda.» (AEECC, 19 – 21)

Los recuerdos de Carvalho traen a colación a un Garrido, que asumía plenamente su papel de gran pope, y que en el Partido Comunista se militaba con una fe ciega, con la pauta del sentido dramático de la lucha y donde queda excluido el principal mecanismo de relativización, el humor, y de cuestionamiento, la duda. El detective ofrece una visión del secretario general, como de hombre serio, inflexible en sus planteamientos, y que no está

dispuesto a que lo bajen del pedestal de su rol. El paso del tiempo permite analizar si se ha producido algún cambio y nos encontramos con un secretario general bien imbuido en su papel de sumo sacerdote, cabeza dirigente y visible del partido, mientras que el detective se ha alejado de los postulados absolutos y se ha refugiado en sí mismo y los placeres terrenales. La víctima ha permanecido más estática, más anclada en su rol histórico. El andar del detective ha sido otro, ya desligado de su antigua militancia.

Por lo tanto, tenemos una víctima que aparece en distintos planos, uno como el personaje que sufre el asesinato y muerte y, segundo, en el atentado contra una entidad abstracta, como es el Partido Comunista de España. Víctima y criminal gozan de una estrecha relación, pero inusualmente, también detective y víctima han estado en contacto mucho antes del caso. No es solamente un caso de cuarto cerrado, con un número limitado de sospechosos, sino también investigado por alguien relacionado con la víctima, en sus dos planos, material y conceptual. Los pasos del crimen y de la investigación se dan en un círculo cerrado, donde los actores son también parte del conjunto y no personajes exteriores al mismo. Nos encontraríamos en un proceso de investigación asimilable a un modelo constructivista, ya que los personajes se encuentran ligados, más o menos estrechamente, y el conocimiento previo que tienen criminal y detective de la víctima redunda en la construcción de la trama, como continuas analepsis de los tiempos de clandestinidad del Partido Comunista.

El criminal

Resulta difícil analizar a la víctima, sin mencionar a su asesino material. Por lo tanto, muchos puntos se han explorado en el punto anterior, pero es necesario complementar los aspectos que llevan a Esparza Julve, alias Julvito, a convertirse en autor material del crimen. Dos son los atributos que rodean la construcción de un criminal, por un lado, su motivación para cometer el crimen, y por otro, el mimetismo que le permite permanecer oculto hasta que el detective expone su culpabilidad. El móvil de Julvito es económico. En este punto, hay que distinguir *móvil* de *motivación*. Los móviles tienen un carácter más universal, como celos, enfrentamientos, dinero, luchas de poder, mientras que gracias a Resina (1997:89) hemos establecido la variabilidad cultural de la motivación. El móvil va dirigido directamente contra la víctima material y mueve al asesino también material. La motivación se produce a un nivel conceptual. El autor presupone que para su lector es verosímil la posibilidad de atentar contra el Partido Comunista de España, en el contexto y

clima político de 1980. Toda la trama se sustenta en aceptar la verosimilitud de la hipotética muerte del secretario general del PCE, que en la realidad no fue asesinado, pero en la ficción goza de la verosimilitud necesaria para despertar el interés del lector.

Lo interesante es naturalmente observar las relaciones entre detective y criminal, cómo llega Carvalho a determinar quién se ha encargado de acabar con el secretario general. En un primer momento, en una conversación entre Fuster y Carvalho, salen a relucir los primeros aspectos para delimitar el caso, que a su vez juega con las convenciones del género:

- ¿En qué lío te has metido?
- El asesinato de Garrido. Yo investigo por encargo del partido.
- Prosperas, Pepe. Acabarás actuando de extra en una novela de Le Carré.
- ¿Qué piensas del asunto?
- Puede haber quinientos o seiscientos motivos y unos dos millones de candidatos a asesino.
- Una habitación cerrada con accesos guardados por el servicio de orden. Dentro de la habitación ciento cuarenta miembros del Comité Central de los que ciento treinta y nueve puede ser el asesino. [...]
- ¿Qué dice el partido?
- Se niega a admitir que el asesino estuviera dentro.
- Parece un caso de novela inglesa.
- El caso típico del asesinato en una habitación cerrada por dentro y sin salida. Pero en las novelas inglesas el asesinato es lo único que aparece en la habitación. En este caso aparece acompañado de ciento treinta y nueve acompañantes. Más parece un chiste de chinos o gallegos que una novela policiaca. (AEECC, 43)

La primera aproximación al crimen se centra en los candidatos a criminal, y son concretamente ciento treinta y nueve. Se infiere que la víctima tenía gran número de enemigos, como suele ser esperable en políticos de larga trayectoria, y tampoco faltan los posibles móviles de esta primera imagen del análisis detectivesco del asesinato.

Las últimas frases de este diálogo con sus elementos inter- y metatextuales destacan ya que el autor, a través de sus personajes, entretiene otro diálogo, este con su lector, en que parece decirle que él, como autor, conoce bien los atributos de la fórmula, pero se permite ironizar sobre ellos y proponer al lector una interpretación muy personal del género negro, con unos ingredientes propios, que se expondrán en el apartado dedicado al detective. En este punto, se puede concordar con que:

Cada novela realiza continuamente un cuestionamiento de sus condicionantes ideológicos y de su propia manufactura narrativa. La serie manifiesta una gran carga metafictional, por medio del abundante uso de la intertextualidad, la autorreflexividad y la parodia literaria, elementos que refuerzan la evidencia de la construcción cultural de la realidad. (Colmeiro, 1996:167)

Puesto que, desde un primer momento, se asocia el asesinato de Garrido a un atentado contra el partido por parte de los militantes, los dardos de Carvalho van dirigidos tanto a

encontrar al criminal como a tantear la situación del partido, lo cual le retrotrae a su antigua militancia y a actuar de vector para transmitir el cambio operado con la legalización. Montalbán se sirve de este aspecto de la investigación para diseccionar la situación política del Partido Comunista y sus tensas relaciones internas y las tocantes con el Partido Socialista. Carvalho, por su parte, es reticente a aceptar de buenas a primeras que se haya querido atentar contra el partido, por lo que ironiza con la pérdida de relevancia política que sufre el partido:

- Supongamos que ha sido un crimen político. ¿Por qué? ¿Para qué?
- Desacreditar al partido. Dejarle sin un dirigente histórico que lo ha encabezado durante casi treinta años. ¿Le parece poco?
- Me parece insuficiente, a no ser que sea el primer paso de un proceso de desestabilización, como ustedes dicen, para cambiar el sistema político. Eso si el asesinato viene de la derecha. Si no hay esa finalidad, me parece un acto desmesurado. Sin sentido. Ustedes no son hoy por hoy una amenaza para la derecha, son una amenaza potencial, latente, pero no necesitan exterminarles. Ni siquiera son una alternativa al poder.
- Nos subestima. Tal vez no tengamos una presencia relevante cuantitativamente hablando. Pero sí tenemos una importante presencia cualitativa. Cuando se sale de una dictadura en general, sólo están realmente organizados los que han combatido sistemáticamente contra esa dictadura. En el caso de España éramos los comunistas. Eso nos hace imprescindibles en cualquier estrategia de izquierdas y para cualquier proceso de consolidación democrática. Lógicamente los socialistas se hinchan de votos que corresponden a tendencias sociales invertebradas. Nuestros votos se corresponden a tendencias sociales vertebradas. Es un voto difícil, poco rentable a la corta, implica un alto nivel de conciencia política [...]. Por otra, no olvide que influimos sobre la primera fuerza sindical del país. (AEECC, 46 – 47)

Efectivamente, Carvalho no ve claro el móvil político, y aquí precisamente se encuentran las observaciones que puede hacer un lector avezado en la fórmula policiaca al autor, sobre la falta de desarrollo de la trama que mueve al criminal material. Desde el principio, el detective opone el sinsentido del atentado a la ira de los militantes comunistas, que ven claro el carácter político del crimen. Detrás se esconde, por supuesto, la débil posición en que ha quedado relegado el partido en la naciente democracia española. El argumento de la importancia en el presente de la narración se basa en la relevancia en el pasado y en la superioridad “política” que se le otorga. La baza que puede jugar, especialmente contra los socialistas, se encuentra en el tejado de las fuerzas sindicales, en el papel que van a desempeñar los sindicatos en el tablero político de la democracia. Por otra parte, las referencias en prensa que se encuentran (AEECC, 47) señalan a las luchas por el poder o el ajuste de cuentas interno. Desde luego, no es descabellado. En contra de una convención del género que consiste en exponer y denunciar la trama que hay detrás del crimen, Vázquez Montalbán dejará muchos cabos sueltos al finalizar la novela. El interés de la figura del criminal se centra en la necesidad de que exista, para ajustarse al género, pero sirve de vector para recoger el ambiente político del momento, juntando los caminos de la

parodia y la crítica política, sobre dogmas que no admiten crítica, ni duda. A su vez, como se refleja en el discurso de otro personaje, antiguo militante, Cerdán, la crítica se ejerce también desde el mismo sentido dogmático del partido. El toque irónico es el mismo que con el boato que rodea a Garrido, añadir un “amén” al finalizar el parlamento. Este mismo personaje, Cerdán, sabe adaptarse a los tiempos. Su militancia, en apariencia inflexible, es permeable a los cambios, es decir evoluciona de una inflexibilidad a otra, tanto si hay que defender el estalinismo como si tras el XX Congreso, donde se denunciaron los crímenes de Stalin, hay que defenestrarlo.

Volviendo a la figura del asesino material, tras desplazarse a Madrid, Carvalho limitará el número de sospechosos de ciento treinta y nueve a seis principales, ampliables a otros veinte. Se basa en el asiento que ocupaban durante el comité, cuya posición les permitía razonablemente acometer el crimen. El primer indicio surge tras examinar la escena del crimen:

El asesino debió volcarse y asestar el golpe con una precisión inexplicable en la más plena oscuridad.

- Con precisión y con destreza de experto. Es la puñalada de un comando, de una persona entrenada especialmente para darla. (AEECC, 82)

Ese punto va a ser clave para Carvalho, necesita un culpable que haya recibido un entrenamiento especial. El arma del crimen también apunta en esta dirección: “un puñal para un experto, de hoja ancha y acanalada. Un puñal que abre un pasillo en el pecho” (AEECC, 89). Buscar a un experto supone buscar a su patrocinador, venga del lado estadounidense o soviético; por eso, Carvalho retoma contacto con un antiguo agente de la CIA en Madrid. El patrocinio supone buscar a un militante que no conserve el acérrimo sentido religioso de la militancia, sino que sea permeable a otras influencias, fundamentalmente pecuniarias. El criminal no sólo tiene que serlo, sino parecerlo, y para conseguir parecerlo, se tiene que diluir miméticamente en el conjunto en que se oculta, en este caso, como militante convencido del Partido Comunista. Para Resina, el criminal está estigmatizado, “extraño a la identidad general, el criminal pertenece a una subcultura con valores distintos, y aunque aparente adoptar el modelo general de sociabilidad, su mimetismo lo hace doblemente sospechoso” (1997:97). En el caso anterior de *Los mares del Sur*, encontramos un juego de oposiciones entre explotadores y explotados; en *Asesinato en el Comité Central*, el característico binomio de oposiciones de Vázquez Montalbán se traslada a encontrar al elemento extraño dentro del cuerpo. El mimetismo del criminal con el conjunto es profundo, puesto que sus compañeros no se lo pueden figurar e incluso su descubrimiento provoca que el personaje de Santos, imagen del comunista

hecho a fuerza de fuego y tesón, se derrumbe e intente suicidarse. Es un mimetismo cuasi perfecto, en el que hay una falla, el dinero. Este elemento que permite llegar hasta él, lo descubre Carvalho en los archivos oficiales, que, naturalmente, se encuentran fuera del alcance del partido.

Tres son las fuentes de información sobre el asesino: la primera Santos, la segunda el mismo criminal y la tercera los archivos de la policía. Es decir, dos indirectas y una directa. La primera, Santos efectúa una caracterización resumiendo su trayectoria en el partido y la historia del padre:

- Félix Esparza Julve. Cuarenta años. Ya militaba en las Juventudes en Burdeos en 1953. Hijo de exiliados. Comisionista. Casado. Tres hijos. Fue profesional del partido a comienzos de los sesenta, en París y en Asturias.
- Lo infiltramos en Asturias después de las caídas de 1962 y 1963 para reorganizar el partido. Yo había sido amigo de su padre, uno de los camaradas más bravos. Se exilió en 1933; le metimos clandestinamente en 1944 como enlace con los guerrilleros de Valencia; le detuvieron y le dejaron maltrecho. Murió tuberculoso en el penal de San Miguel de los Reyes. Yo he sido una especie de padrino de Félix, de Julvito. Yo le llamo Julvito. Por razones de militancia he vivido más con él que con mis hijos. Pondría las manos y los pies en el fuego por él. (AEECC, 181)

En esta primera presentación, el grado de mimetismo dentro del grupo del criminal es total. En otro orden de cosas, se retoma la recuperación de la memoria de aquellos condenados al exilio, a la lucha clandestina. Es una tensión constante en la novela, en un ambiente con aires de cambio, se apela a seguir recuperando el pasado. Por un lado, tenemos un partido que se alimenta de su propio pasado. Un antiguo policía franquista reconvertido a investigar la muerte de los que antes apaleaba durante los interrogatorios. Y recuperar las historias silenciadas de los militantes. Por encima de la militancia, están las historias personales de los individuos. El sentido de entrega absoluta a la causa opone la existencia inalienable de cada uno a la militancia en el partido, todo está condicionado por la adscripción a directrices e imperativos políticos. Por el camino, quedan exilios, familias rotas, hijos sin padres, años de cárcel, clandestinidad. Constantemente se trae el pasado al presente de la narración. El criminal comete un doble crimen, contra un individuo, pero contra la memoria de la lucha de sus padres, también. En cualquier caso, algo falla en el sentido de pertenencia al grupo, que le permite despegarse de compañeros de partido, que además le han criado. Pero esta crianza no la ha elegido el personaje del criminal. Existe un componente edípico en el crimen; al matar a Garrido, el asesino se venga también por una existencia de privaciones, por una infancia sin su padre. El criminal se reivindica a sí mismo mediante el crimen. El móvil pierde su condición de singularidad y emerge como agrupación de factores de un personaje condicionado por la militancia de sus padres, la

transmisión de esa militancia y de sus deseos de llevar otra vida, de matar al padre simbólico que le ha criado, el partido. Aquí, el partido aparecería en su doble vertiente de víctima y criminal. Esta última sería una derivada del sentido religioso, absoluto, con el que se practica la militancia, el querer conformar a la siguiente generación a imagen y semejanza de la anterior, condicionar su futuro, privarla de su yo individual, que podría llevarla a otros caminos. La conversación final entre Carvalho y Santos le lleva a este último a aceptar la responsabilidad colectiva sobre la culpabilidad del asesino material:

- Se puede odiar lo que se ama y sobre todo si ha condicionado una vida llena de excepciones.
- Eso debió ser. Todos le rodeamos del culto a su padre. Todos queríamos que se pareciera a nosotros. Siempre queremos que los nuevos cuadros se parezcan a nosotros. Que hablen como nosotros. Que piensen como nosotros. (AEECC, 255)

El aspecto material que ha podido incitar al criminal, lo encuentra Carvalho en el propio sujeto, que muestra un claro interés por hacer negocios, en su caso con productos agrícolas, pero confirma la herencia militante recibida, puesto que se desentiende del partido durante un tiempo, pero vuelve a él, ya que “puede más que yo, lo he mamado, lo he mamado” (AEECC, 235). Por otro, en los informes policiales, que describen la trayectoria vital del susodicho, pero añaden el detalle definitivo: “Irregularidades de conducta en 1969. Primera separación matrimonial. Quiebra fraudulenta y marcha a Alemania. Contacto en Frankfurt. Sobreseimiento, quiebra fraudulenta y regreso a España. [...] Nuevo negocio de comercialización de productos tropicales” (AEECC, 245). El criminal aparece rodeado de atributos del campo de la inestabilidad e incluso del fracaso, en todos sus aspectos, psicológico, familiar y en los negocios. Al exponer, la conclusión a Santos, Carvalho se inclina por una motivación económica:

- ¿Por dinero? ¿Por odio?
- Eso lo sabe sólo él. Pero a partir de los datos seguramente fue por dinero. Desórdenes de conducta. Quiebra fraudulenta.
- [...]
- Fue después de casarse y de alejarse del partido. Había vivido la dura vida de un huérfano, de un combatiente comunista y de pronto era un hombre libre con dinero en el bolsillo. Nadie podía ayudarlo. [...] No podía ayudarlo económicamente. Nunca pensé que fuera algo tan dramático, que le llevara donde le ha llevado. (AEECC, 255)

La caracterización del asesino se produce de cualquier modo a posteriori, ya que si bien entra en escena antes de su descubrimiento, el lector ignora su condición de criminal. Se puede hablar de necesidad de reconstrucción de las atribuciones del criminal, y resulta evidente que hay que recomponer los atributos de este personaje una vez conocida su función para una visión de conjunto. En este caso, el personaje de Santos se encarga de hacer encajar las piezas de Julvito para, de alguna manera, explicar el paso que ha dado.

Por último, el criminal se convierte también en víctima, al ser asesinado. Obviamente, tras conocer su acción y ser descubierto, se convierte en un personaje incómodo, se autoexcluye del grupo al que antes pertenecía y tampoco se adscribe a otro, el de los patrocinadores del crimen. Su eliminación se vuelve cuestión de tiempo. Es la condena del criminal. La resolución favorable a una salida sin perjuicio para el asesino material es altamente improbable. Primero, por la propia convención del género, en que resolver el enigma supone descubrir al criminal. Segundo, en esta novela, no hay lugar para el asesino. Se ha convertido en un desclasado, que no tiene acomodo en un grupo diferente del suyo, al que ha traicionado. El criminal es un personaje condenado. El mayor mimetismo se dará con la víctima, al convertirse él también en una. Los fermentos del crimen hay que buscarlos en el pasado del personaje, y por extrapolación, en el pasado del conjunto, del partido. El crimen destaca por el enfoque hacia el pasado, sea para explorar la formación de los personajes, los antecedentes o la deriva que ha tomado la realidad. Se cumple lo preconizado por Balibrea: “la resolución del crimen es un proceso regresivo cuyo éxito depende del esclarecimiento del pasado como causa y explicación del presente” (1999:126-127). Y el criminal es un personaje cuyo camino, al igual que el de la víctima, no tiene futuro.

El detective

La función primaria del detective la determina la resolución del enigma planteado al inicio. Sobre este punto, hay que hacer dos importantes puntualizaciones. La primera es que Carvalho no se va a conformar con meramente desempeñar esta función primaria, por mucho que le pese y experimente una tensión entre limitarse a dicha función y su carácter de intelectual a pesar de sí mismo: “¿Qué te importan a ti los adjetivos? Deja los adjetivos para los políticos. Asesino: fulano de tal y ya está” (AEECC, 252). En otro plano, la función que ejerce el detective es como afirma Colmeiro (1996:166) de “mediador de la visión de la realidad”, no es una mediación extrínseca; por el contrario, el detective sirve como filtro para un sistema al que él mismo pertenece y, por lo tanto, es filtrado por sí mismo, en palabras de Colmeiro (1996:166) es “partícipe obligado de la cultura [...] y constituido por los sistemas representativos de esa misma cultura”. Se retoma un parámetro del *hard-boiled*, en que lo público se somete a la disección del ojo privado, una de las características que están en la base misma de la crítica social que tanto ha vehiculado el género. La propia realidad forma parte del enigma a resolver, tanto como el crimen cometido. En *Asesinato en el Comité Central*, Carvalho se enfrenta tanto al asesinato de

Garrido como a desentrañar el presente del Partido Comunista, presente, como no podía ser de otra manera, sometido a los condicionantes de un pasado que aparece constantemente en el relato. Reproducir la realidad supone siempre un sesgo, de quien escribe en primer lugar, y de quien lo narra, en segundo. El detective de Vázquez Montalbán le sirve como vector para transmitir su punto de vista como autor. Carvalho anda a vueltas con la realidad en la que está inmerso, no puede negarla, pero intenta darle la espalda. Ejercita su crítica, prescindiendo de aquellos elementos que incluso más definen su pertenencia al sistema que repudia.

Pero vayamos por partes. La caracterización de Carvalho se efectúa mediante un modo directo, sus propósitos en los distintos diálogos que mantiene, monólogos interiores, o estilo indirecto libre. Es su visión de la realidad la que inunda y marca el texto. Así, nos encontramos a un detective que viene caracterizado por el cinismo, que ha provocado el desengaño frente a sus experiencias vitales anteriores, la importancia del comer en el personaje, el acompañamiento de familia constituida por un remiendo de personajes que saltan de novela a novela, como Biscuter, su ayudante, Charo, su “novia estable”, Bromuro, el confidente y antiguo divisionario. La estabilidad que le proporcionan estos personajes, y su presencia a lo largo del ciclo de la mayoría, no va en detrimento de un personaje que busca su refugio en las alturas de Vallvidrera, en su posición de faro de observación y practica la crítica “activa” contra la cultura mediante la quema de libros. El anclaje del personaje gira alrededor de Barcelona, su vinculación a la ciudad se establece a varios niveles, primero como representación de los conflictos sociales que anidan en ella, las líneas divisorias que se han establecido entre unos y otros, marcadas en el paisaje urbano. Y el segundo plano es fundamental en la obra de Vázquez Montalbán, es la ciudad de la memoria. Barcelona atesora los recuerdos de Carvalho, del pasado que tanto se trae a colación para exponer el malestar del presente. La peculiaridad de la ambientación de *Asesinato en el Comité Central* permite percibir claramente el disgusto que le ocasiona al detective verse alejado de su lugar de pertenencia. Madrid es un tejido donde el personaje no encuentra sus referentes, en contraposición a una Barcelona que él observa como “una ciudad más vieja, más sabia, más cínica, inasequible para la esperanza de ninguna juventud, presente o futura” (AEECC, 21). La imagen que transmite Carvalho es “Madrid, una ciudad llena de rascacielos, funcionarios del ex régimen, ex funcionarios del régimen” (AEECC, 31) al principio, cuando tiene que trasladarse; y al terminar el caso, añade “es una ciudad donde no existen las puertas ni la intimidad” (AEECC, 256). Este es un primer intento de Vázquez Montalbán de experimentar con el traslado de su personaje fuera de su

foco privilegiado de observación. Será cuando los referentes de Carvalho empiecen a borrarse en Barcelona, con el frenesí antesala de las olimpiadas y la transformación de la ciudad, que también experimentará cierto malestar en su anclaje barcelonés, y empezarán a surgir más aventuras en otros confines. Pero a la postre, en su vuelta al mundo final, de *Milenio Carvalho*, por mucho que intente huir, Carvalho regresa a su ciudad, aunque ello le suponga el encarcelamiento. Es una de las muchas tensiones de un detective condicionado por la continua separación que media entre la realidad y el deseo: “Diecisiete pisos de distancia entre la realidad y el deseo, pensó Carvalho” (AEECC, 254).

Carvalho se opone al designado como investigador oficial del caso, Fonseca, antiguo policía franquista perseguidor de opositores, como fueron los comunistas. Este personaje se ve reconvertido a encargado de indagar sobre sus antiguos perseguidos. Es una vuelta de tuerca dentro del esquema de cambio lampedusiano, que ha dejado en su silla a los mismos de siempre, para cambiar todo sin que nada cambie. No funciona del todo la oposición *outsider – insider* entre estos dos personajes, no sólo porque Fonseca detuvo a Carvalho en el pasado, sino por la importancia que tienen las pesquisas del detective privado frente a la posición de espera del investigador oficial. Incluso da la impresión de que Fonseca esté esperando a que Carvalho venga a explicarle quién es el asesino. En este sentido, su labor se limitaría a proporcionarle los archivos que le orienten en su investigación y personificar la paradoja del cambio inmovilista en las fuerzas de seguridad del Estado. Fonseca no aparece en su papel de investigador, sino de vestigio del pasado y muestra de un cambio falaz. A diferencia del investigador oficial, Carvalho se debe a su cliente. Por tanto, en su manera de actuar ha desaparecido cualquier afán justiciero, así funciona su constitución como detective. El cliente marca el punto en que Carvalho tiene que abandonar la investigación. En lo que respecta al crimen físico, esto se cumple; otra cuestión es el crimen moral cometido. Vázquez Montalbán lanza esa espinosa cuestión directamente para que sea considerada por el lector.

El ciclo policiaco de Vázquez Montalbán aparece a menudo referido como una crónica que retrata el desencanto de toda una época⁹², pero uno de los dardos más profundos los dirige el autor contra una cultura institucionalizada y constreñida a limitar y no a permitir un espacio de creación. Como afirma el autor,

La inteligencia crítica española (y en ella incluyo a buena parte de comunicadores y comunicólogos) había realizado un duro combate contra el fascismo en defensa de las libertades democráticas. Consagradas en los papeles constitucionales, esas libertades democráticas se convierten en meras libertades formales cuando las clases dominantes se

⁹² Precisamente Colmeiro (1996) titulará su obra sobre el autor *Crónica del desencanto*.

apoderan de ellas mediante el control de los medios de producción de conciencia. (Vázquez Montalbán, 1998:103)

Es una crítica contra la cultura impuesta. Carvalho rechaza las pretensiones de estar sometido a una cultura definida desde fuera, y de las divisiones entre “alta” cultura frente a la cultura popular. El detective va a oponer dos placeres que tienen que ver más con el cuerpo que con el placer de la mente, como son el comer y el sexo⁹³. Vázquez Montalbán señala en una entrevista con Colmeiro que “a veces Carvalho reflexiona después sobre eso [la quema de libros, la cultura] y da una explicación muy culta diciendo que se venga de que la cultura no ayuda a vivir” (2013:65), aunque también advierte contra llevar demasiado lejos el juego por correr el riesgo de “un aculturalismo casi parafascista, exagerar los valores vitales en contra de los culturales” (ídem). El papel de la gastronomía en *Asesinato en el Comité Central* encierra otra oposición más, la interpretación del clásico antagonismo entre Madrid y Barcelona en clave culinaria. Carvalho la delimita en este aspecto a “una ciudad que sólo ha aportado un cocido, una tortilla y unos callos al acervo de la cultura gastronómica del país” (AEECC, 35). Pero más adelante, leemos: “las ciudades se aceptan porque abrigan, como las patrias o los recuerdos. Carvalho presentía un viaje frío, una estancia en el extranjero en una ciudad en la que nunca había sido feliz ni infeliz” (AEECC, 40). Madrid está privada de las funciones emotivas de una ciudad, es un entorno desposeído de su propia memoria. En este sentido, comenta el autor en su obra ensayística:

El franquismo cambió la fisonomía de la ciudad, tanto la humana como la monumental. Un nuevo funcionariado vencedor en la guerra civil ocupó todos los escalafones posibles, desde los puestos ministeriales hasta los porteros de fincas. [...] Y así como en Barcelona con los años se formaría un nuevo tejido social pequeñoburgués, crítico, ilustrado, paraliberal, Madrid siguió durante años y años asfixiado por la hegemonía de su funcionariado franquista y la memoria dominante de una oligarquía revanchista. (Vázquez Montalbán, 2003:214)

El impedimento de desarrollar una cultura propia, y la exclusión de la memoria de la ciudad se traducen para Carvalho en una pérdida semiótica, que lleva al terreno de la comida, en que no encuentra los placeres que le alimentan más que los libros. Barcelona sobresale por su capacidad de haber conservado sus referentes, mientras que Madrid carece completamente de ellos. La conversión de Madrid en un lugar que no sirve como refugio sentimental se ha operado por la imposición del régimen. Así, Carvalho sólo puede experimentar desagrado hacia la ciudad.

⁹³ Resulta muy interesante el punto de vista expresado por Resina (1997:123 – 134) que se enfoca hacia la dilación en la investigación que marca el discurso gastronómico y la búsqueda de autenticidad a través de satisfacer los apetitos corporales, aunque advierte que “la autenticidad es una seducción más de la cultura” (1997:132).

Sobre el caso concreto de los títulos destinados a ser quemados, el autor juega con el lector, pero tampoco niega que “en general hay un ajuste de cuentas y más que al autor en concreto, a la beatería en torno” (en Colmeiro, 2013:65). La afición de Carvalho, la famosa quema de libros, se ha vuelto una de las señas de identidad de la serie. El lector del ciclo puede responder al juego del autor intentando interpretar el significado de los títulos quemados o al menos intentar encontrar una conexión entre ellos. En *Asesinato en el Comité Central*, los destinados a la pira son *El problema de la vivienda* de Engels y “una antología de supuesta poesía erótica castellana de los convictos y confesos ciudadanos Bernatán y García” (AEECC, 41), en definitiva dos obras, por su excesivo teoricismo uno y elucubraciones eróticas el otro, que se alejan de la realidad, que no permiten aprehenderla y responder a las necesidades vitales de Carvalho. Sin embargo, esta novela también resulta peculiar respecto al conjunto de la serie; más que la quema de libros, lo más cargado de significativo como ajuste de cuentas contra la cultura es la lista de libros hallada en el piso de Santos. Todos los títulos referenciados (AEECC, 273) traducen la formación del acervo de la formación teórica del personaje. Montalbán se sirve de la enumeración para contar cómo el personaje del comunista acérrimo y sin mácula, que bien que le pese no ha sabido calibrar los fondos del criminal, ha llegado a ser lo que es. Cuál es el poso cultural del que se ha nutrido para conformar y reafirmar su identidad como comunista. Los títulos no están dispuestos al azar, sino que se puede establecer una clara cronología de sus lecturas y la evolución de su pensamiento, desde los escritos “clásicos” de la formación comunista, como son los de Lenin, Bujarin a Berlinguer y el eurocomunismo, a conocer los de expulsados del partido como Semprún o Claudín, pasando por obras literarias con la impronta de un suicida desilusionado, como Maiakovski, un aspirante a englobar todas las dimensiones humanas en una obra, como Balzac, al ecocomunismo y la historia del partido. El último título, una novela del Oeste que versa sobre la derrota de las tribus indias de América, resulta desconcertante frente a la lista anterior; Vázquez Montalbán afirma que quiso “establece[r] un paralelismo con la derrota final de la nación comunista. Los indios pierden, los exterminan o los llevan a la masacre” (en Tyras, 2003:117). En un momento en que la Unión Soviética no había caído, puesto que la novela es de 1981, se pueden leer los atisbos anticipatorios del declive de la ideología en el contexto mundial.

La crítica a la cultura se extiende a otro nivel, el del Partido Comunista. Hay una cultura comunista, como una cultura franquista. Una de las claves interpretativas del crimen es la cultural, ya que para Carvalho aparece claro que “el asesino de Garrido es otro sujeto

cultural” (AEECC, 213). Justamente este diálogo se produce mientras está cocinando. La capacidad intelectual del detective se desata no con las tertulias, los libros o los discursos, sino entre sartenes y fogones. Carvalho calma la tensión de intelectual que rechaza el intelectualismo con su actividad culinaria:

- Y mientras cocinabas, ¿en qué pensabas?
- En la cultura. En que vosotros los marxistas creéis que ya tenéis suficiente poniendo música a la letra de las condiciones materiales y sin embargo sois tan esclavos de la cultura como todos los demás. (AEECC, 213)

Lo primero es que él mismo aparece como esclavo de la cultura y ratifica su pesimismo frente a escapar del sistema, por mucho que él intente alejarse y refugiarse en las alturas de Vallvidrera. Es un tema crucial en Vázquez Montalbán, la imposibilidad de la huida, en este caso, porque el sujeto no puede escapar de lo que forma parte. La posición del Partido Comunista tampoco puede escapar a sus designios, a la cultura de obtener un diez por ciento de votos en aquella época y Carvalho anticipa la dificultad de escapar a esos referentes culturales que como partido ha erigido en torno a sí y reconvertirse en una entidad que conecte con la sociedad del futuro:

La hora de la verdad llegará dentro de quince o veinte años, cuando ya no queden héroes de la lucha contra el franquismo y las bases se hayan vuelto definitivamente antilitúrgicas. Tal vez no viva para verlo y quizá no me interese gran cosa, pero será muy interesante ese momento en el que ningún partido comunista europeo disponga de mártires. (AEECC, 214)

Los personajes sujetos de la cultura se ven confrontados a desempeñar los roles a los que están condicionados por esa misma cultura. Literariamente, la víctima muere para abrir las posibilidades de la investigación, el asesino existe para alimentar la tensión del enigma por descubrirlo y la función conductora de la investigación la puede ejercer un detective que se constituye en el personaje axial de la trama. Media entre víctima *postmortem* y asesino, al intentar encontrar sus implicaciones, pero también “ofrece una mediación entre el sujeto y el mundo” (Resina, 1993:273). El sujeto se encuentra alienado al estar tan implicado en el sistema cultural que se ve incluso privado de su propia capacidad de discernimiento; por ello, el detective sobresale no por sus altas capacidades intelectuales, ni justicieras, que ya han perdido todo sentido, sino por llevar a cabo esta mediación que permita tomar algo de distancia frente a la alienación. El sentido crítico se construye en torno a la figura del detective, precisamente por su capacidad de mediación con una realidad aprisionante.

Víctima, asesino y detective son ante todo sujetos culturales, sometidos a imperativos de los cuales intentan liberarse, pero será en vano. Cumplirán, por tanto, con sus respectivas

funciones culturales. La víctima, como líder, será eliminada para atacar a una entidad, cuyos referentes se irán diluyendo irremisiblemente con el paso del tiempo. El asesino al ejecutar su acción se convertirá en víctima, puesto que no puede escapar de su pasado, de su identidad cultural que le priva de futuro al ser incapaz de integrarse en otra entidad. El único que encuentra un resquicio donde refugiarse de su condición es el detective, por su atributo de “barriguita feliz”. En una distinción marcusiana, la gastronomía respondería a una necesidad real del personaje frente a las necesidades ficticias y sus respuestas culturales, ejemplificadas por los libros, que el personaje quema. Su función de mediador entre la realidad y el individuo se ve, además, conjugada con el aspecto de investigar un caso que le implica como sujeto, al traerle su pasado al presente de su investigación. No es un personaje extrínseco, como suele ocurrir con los detectives, aunque se vayan progresivamente implicando con el desarrollo de la trama, sino que aparece implicado desde el inicio. La reconstrucción del devenir del sujeto comunista se lanza desde un punto de vista de un implicado, por mucho que haya renegado; él mismo es una evolución que se ha dado en el seno de la militancia.

El aspecto moral del crimen se encuentra en la víctima, en su concepción de la militancia como creencia. Planea sobre la novela la inadaptación del Partido Comunista a los nuevos tiempos, la duda sobre si ejercer la política de otra manera, como se refleja en la carta de Santos: “la única manera de responder es perder nuestro sacerdocio” (AEECC, 267). Vázquez Montalbán le concede la lucidez de la crítica fundamental al personaje del comunista íntegro, radical, pero consciente del peso del cambio necesario. La crítica más interna es la más valiosa. Sin embargo, da un giro hacia atrás, al pedir Santos a Carvalho, tras salvarle, que destruya la carta. Esta petición induce la suposición de que la voz crítica no se alzaría.

Como personaje, Carvalho, es un vector de los puntos de vista de Vázquez Montalbán y la fórmula policiaca se utiliza para que el personaje en paralelo a la investigación desarrolle el discurso sostenido por el autor. Al crimen físico se superpone uno moral y aquí es donde interviene la concepción de desencanto ante el cambio que propugna la Transición. Reconstruir la historia del Partido Comunista supone también recomponer los restos de su naufragio, su aclimatación fallida a una disposición política distinta al franquismo. El desencanto de Carvalho le viene también porque él mismo ha aceptado ser parte de un mercado, mercado entendido en el sentido de Resina (1997:113) “como espacio sociopolítico”, donde él mismo se ha convertido en un sujeto alienado, sometido a los valores de una cultura que rechaza y de la que, sin embargo, no puede escapar. Los

personajes trasladan las dobleces desarrolladas por el autor: en el doble crimen, el material y el moral, se inserta un criminal instrumental⁹⁴, que lo lleva a cabo, con otro instigador. El desdoblamiento del detective lo ejerce el personaje de Carvalho por su tensión entre sujeto que cumple con un trabajo y, por tanto, está alienado y la voz crítica que se levanta desde las entrañas del intelectual que anida en él a pesar de sí mismo. Los juegos de poder a esfera del partido comunista y su complicada relación con el partido socialista y dentro del mundo político de la transición son el caso a diseccionar en un particular cruce de novela policiaca con la “política ficción” montalbaniana.

⁹⁴ Término empleado por Resina (1997:92).

5.4 Política y cambio social

La escenificación de la construcción social y política en las novelas de Mankell y Vázquez Montalbán se edifica sobre la base de la arquitectura de sus personajes. Resultan esenciales para llevar el mensaje de la obra hasta el lector. Dos son imprescindibles para la fórmula policiaca, víctima y criminal, pero el género debe buena parte de su popularidad al tercer pilar, el del detective. Sobre el investigador recae el peso de enganchar al lector con el caso y con la serie. De hecho, los ciclos de novelas en narrativa policiaca suelen denominarse por el apelativo del detective protagonista. En el detective también recae buena parte del “peso cultural” que le adscribe a las categorizadas como novela negra nórdica y mediterránea. En una primera lectura, Wallander destaca por su soledad, su problemática vida personal, rasgo compartido con el personaje de Martin Beck de Sjöwall y Wahlöö, su mala alimentación, su salud deteriorada, un ligero alcoholismo y su gran afición al café. Resulta increíble la cantidad de veces que se menciona la palabra café, acompañada o no de los tradicionales bollos de canela suecos, a lo largo de todo el ciclo. Por el contrario, Carvalho se ha erigido en gourmet, ha preconizado la inclusión de la gastronomía en el ámbito de lo policiaco, modelo también fomentado por otros autores como Márkaris o Camilleri; mantiene relaciones estables con personajes de lo más dispares como Biscuter o Charo, que se han convertido en “familia” y seguramente no podría sobrevivir únicamente con café. Pero un segundo nivel de lectura permite vislumbrar la transcendencia de significado tras estos indicios semióticos más allá de su adscripción “cultural”.

Las relaciones entre víctimas y criminales son los pivotes sobre los que se asienta la fermentación social del crimen, su punto de partida. Los detectives, por su parte, desempeñan un papel de mediadores entre esa realidad que viven unos y otros y los lectores, desentrañando las capas más profundas de la construcción del crimen. La configuración de personajes y la articulación del crimen se basan en sus estratos de dualidad. El crimen, o más bien los crímenes, al igual que una parte de los personajes, esconde dos caras, una material y otra social. La primera funciona como pre-texto para la segunda. Ambas constituyen el objeto de la investigación, que se ve abocada a desdoblarse, ante la dualidad de víctimas, criminales y crímenes.

En la novela de Mankell, *La falsa pista*, las dos víctimas sin paliativos no lo son por obra de un asesino material, sino que su condición viene determinada por una conjunción de factores que apuntan a las fallas del sistema social. Desde la perspectiva opuesta, la motivación del criminal se construye en un caldo de cultivo familiar sumamente tóxico y

nocivo para el crecimiento y la formación del individuo. Así, la dualidad es la característica predominante en la concepción del crimen. Venganza de un muchacho previsiblemente perturbado, que se pasa de víctima a verdugo. Dualidad en el doble rasero que ocultan las víctimas de este joven asesino en serie. Y dualidad en la visión del detective, que tiene que pasar de un enfoque del crimen, individual, obra de un enfermo mental, a otro colectivo, que pone en cuestión el funcionamiento del Estado y del factor del entorno, al que los individuos no pueden sustraerse. La dualidad en la comprensión del mundo del investigador es una característica dinámica y no constitutiva de su personalidad, sino que marca el paso de un estadio del conocimiento a otro, infinitivamente más desolador. El crimen *social* cuestiona el Estado del Bienestar sueco que no ha eliminado el malfuncionamiento en el entorno familiar, ni la corrupción, ni sabe ofrecer salida a las víctimas ante situaciones desesperadas y abusos. El detective de Mankell cumple también con su otra función como personaje al conectar con el lector a distintos niveles, una mediante subtramas familiares y personales, y otra, gracias a la ventana que se abre a su pensamiento con los monólogos interiores y el estilo indirecto libre. Mankell parte de un cambio que se está produciendo en la sociedad, que deriva hacia una situación peor que la anterior, y su lente para visualizarlo es su personaje principal, un policía. Naturalmente, para que esta visión traspase el texto y llegue hasta la conciencia del lector tiene que dotar a su personaje de verosimilitud, dinamismo y también legitimidad. En Suecia, la policía no tiene las connotaciones peyorativas o asociadas a la corrupción y la represión que tuvo en España o que tiene en América Latina. Pero es un policía “corriente”, y Mankell incide en mostrar esas mismas dinámicas de corrupción que no solamente se dan presumiblemente en el sur de Europa, justamente en las altas esferas de la sociedad sueca, como en este caso, con las corruptelas del ex ministro de Justicia. El lector acompaña al detective en el desciframiento de códigos semióticos complejos. Por un lado, la doble moral del personaje que ha ocupado un cargo público y su probable psicopatía social. Por otro, en darle la vuelta a los paradigmas que acompañan las nociones de víctimas y criminales; en no centrarse en los elementos instrumentales, sino profundizar en los fermentos que los han alimentado. En esta novela, una parte de las víctimas también son culpables, mientras que otras son inocentes. Son criterios que normalmente se aplican para encausados o investigados en crímenes, no para víctimas. La mediación del detective tiene dos vertientes, una extrínseca, que es analizar y establecer conexiones entre todos estos elementos semióticos y visionar la deriva social, otra, intrínseca, puesto que somatiza en sí toda esa problemática. A lo largo de la serie, va progresivamente enfermando, metabolizando el malestar social que le embarga en progresivo declive físico, a la vez que

su soledad pone de manifiesto el aislamiento que padece el individuo en el nuevo modelo de sociedad; la incapacidad de alimentarse correctamente incide en los malos hábitos a los que se ve sometido el individuo. El detective está tan imbuido en ese fermento social como víctimas y criminales. En clave sociopolítica, la evolución del espacio común del Estado para las siguientes generaciones es una catástrofe desde el punto de vista moral, un fracaso de una política que no ha conseguido erradicar la enfermedad social, ni tampoco ofrece alternativas. El cambio social que trasciende es terriblemente inquietante, pero sus procesos de incubación hay que ir a buscarlos en el pasado de un Estado del bienestar, que no se ha asentado de una forma tan estable como se pensaba.

Por su parte, Manuel Vázquez Montalbán propone una revisión en clave de ficción de la transformación del Partido Comunista con la llegada de la democracia en España. Sus personajes se articulan en torno a lo que representan dentro de una corriente política o personifican la propia corriente política. El paso de un sistema a otro supone que los antiguos roles de todos ellos se trastoquen o, al menos, se cuestionen. Sin embargo, Vázquez Montalbán da un giro al misterio clásico del cuarto cerrado para revisar las posiciones de los elementos que constituyen el partido. A su vez, tiene que implicar la memoria de su investigador en esa otra memoria más amplia, la del partido y la de una época. Mediante los puntos de vistas de todos, militantes, ex militantes, antiguos policías perseguidores e hijos de militantes, se construye la entidad compleja del partido. Un partido asentado en un enfoque religioso de pertenencia al mismo, como denota su estatismo. El asesinato del secretario general del partido es también de vertiente dual; por un lado, el de una persona, por otro, el de un representante. Más significativo e inquietante es el otro crimen al que apunta la novela: el malestar de la cultura, del sentido de adscripción a una entidad abstracta sin retractaciones, el enfoque inmovilista de la cultura frente al dinamismo del tiempo que acompasa todo cambio. Al igual que en el caso de Mankell, buena parte de la conexión con los lectores se establece mediante la construcción del personaje principal del detective. La personalidad de Carvalho se fundamenta sobre su cinismo, su sentido crítico de la realidad, la gastronomía y el sexo. Estos dos últimos elementos son los que se contraponen a la concepción estática y limitativa de la cultura, contra la que Carvalho se rebela quemando libros. La gastronomía supera así las etiquetas de su carácter mediterráneo para convertirse en un *actante* que viene a cuestionar la superioridad de la cultura, entendida como limitativa. Al contrario que Wallander, Carvalho parte de una concepción pesimista y negativa de la realidad. Wallander evoluciona hacia esa percepción pesimista, pero parte de otra premisa, la de policía de un

municipio pequeño y con menos mundo que Carvalho. Sin embargo, ambos se enfrentan a la pérdida de referentes vitales; en el caso del policía sueco, los de seguridad, la visión protectora del Estado, de su familia que se va desintegrando, y para el detective barcelonés, la constante desvirtuación o eliminación de los signos que han constituido su vida y su pasado, en la ciudad de Barcelona a lo largo de la serie, y de sus experiencias, que le llevan a ir encerrándose progresivamente más y más en sí mismo. De hecho, reencontrarse con sus antiguos camaradas de militancia le hace darse cuenta del cambio que se ha operado en sí mismo, al afirmar sobre uno de ellos: “A este hombre le debo un cincuenta por ciento de lo que he sido y absolutamente nada de lo que soy” (AEECC, 287). El paralelismo se puede establecer fácilmente con una sociedad que también pierde sus referentes, aunque el cambio se supedita al compás del lampedusiano inmovilismo sistémico y, por tanto, forzosamente, supone un desencanto ante el fraude de la transformación.

Los personajes primordiales de la novela policiaca, víctima, criminal y detective y las relaciones entre ellos condensan buena parte de la fórmula. Al dotarlos de alto contenido y significación sociales, se vuelven vectores y mediadores del sentido social y moral del crimen. Sus capas más profundas desvelan una responsabilidad colectiva respecto a los crímenes cometidos y apuntan directamente a la conciencia del lector como ciudadano sobre los interrogantes planteados.

VI. LOS VESTIGIOS DEL CRIMEN

6.1 Cronología narrativa criminal

En este capítulo, se va a utilizar el análisis narratológico de Genette (1972), con algunas consideraciones de Ricœur (1984, 1985) y otras provenientes del estudio de De Toro (1992) y la síntesis de Garrido Domínguez (1996) de distintos enfoques teóricos para establecer un marco crítico⁹⁵ que nos permita acercarnos al tiempo en la novela policiaca.

El tiempo literario, ese eje esencial al universo de la novela, viene marcado por la focalización que ofrece el narrador. Si aceptamos que “el tiempo no es más que una vivencia: la sucesión de ideas en nuestra mente” (Garrido Domínguez, 1996:204), resulta lógico postular que en el tiempo literario nos encontramos inmersos en la vivencia temporal del narrador, que despliega los hilos temporales por los que discurre el cauce de la acción. El tiempo narrativo es interno al texto frente a un tiempo externo del lector o del autor. Sin embargo, el texto encierra tres planos temporales superponibles, en términos de Genette: tiempo de la historia, equivalente al material narrativo tratado, tiempo del relato, equiparable al texto, y tiempo de la narración, que correspondería con la enunciación, este último tiempo es un paso entre los dos primeros⁹⁶. Sobre la interrelación entre los dos primeros, el tiempo del relato es el espacio textual que ocupa la narración de los acontecimientos mientras que el tiempo de la historia es el tiempo interno de la ficción en que se despliegan esos acontecimientos. El acto de cometer un robo que dura diez minutos puede describirse con tal minuciosidad que ocupe tres páginas de texto. Genette (1972) establece las categorías de orden (con sus anacronías a base de analepsis y prolepsis), duración (con sus anisocronías subdivididas en pausa, elipsis, escena y sumario) y frecuencia (con los relatos que pueden ser singulativos, iterativos o repetitivos) para el estudio del tiempo literario, especialmente aplicado al texto proustiano.

En el género policiaco, al igual que sucedía con el espacio, nos encontramos con una división determinada por crimen e investigación. Los planos temporales anteriormente descritos se entrelazarían con la secuencia narrativa del tiempo del crimen y del tiempo de la investigación. La concepción de fórmula del policial permite establecer un esquema muy básico de secuenciación temporal; el crimen se cometería en primer lugar, aparecería en el texto y duraría X y daría entrada al tiempo de la investigación, dispuesto textualmente tras la aparición del crimen. Según este esquema y a pesar de sus limitaciones para la narrativa policiaca contemporánea, el tiempo de la investigación estaría determinado por continuas

⁹⁵ Un marco completo del estudio de los tiempos narrativos en la novela policiaca constituiría un interesante trabajo de investigación *per se*, pero sobrepasa los límites del presente. Sirva esta introducción al capítulo para esbozar los principales cauces por el que va a discurrir el análisis del tiempo en Mankell y Montalbán.

⁹⁶ De Toro (1992) utiliza los términos de tiempo textual y tiempo de la acción.

analepsis para reconstruir el tiempo del crimen. Se puede incluso enfocar el crimen como una historia dentro de la historia de la investigación y así el tiempo del crimen como un tiempo configurado⁹⁷ dentro del propio tiempo de la investigación. Según esta lectura, el plano del crimen estaría subordinado al de la investigación, que sería la historia principal del relato. Se produce un desdoblamiento temporal, al disponer cada una de estas historias de su temporalidad intrínseca, con múltiples entrecruzamientos, y objetivos contrapuestos, ya que el criminal quiere escapar en principio de ser descubierto, mientras que el fin de la investigación es descubrirle. Si nos atenemos a la extensión textual, en la mayor parte de las novelas policíacas, la historia de la investigación ocupa un lugar preponderante frente al crimen. El hecho delictivo suele aparecer en forma de elipsis y queda reconstruido en el modelo clásico policiaco como revelación o solución final del enigma. En otras novelas policíacas, especialmente si la figura del detective se sustrae y el foco recae sobre el criminal, la historia del crimen ocupa la mayor parte del texto y el tiempo del crimen predomina sobre una investigación, que o bien desaparece de la trama o bien se añade como historia colindante. La historia del crimen abre la investigación, que se centrará en examinar quién es la víctima, qué ha pasado, cuál es el posible móvil y finalmente quién es el criminal. Todos estos aspectos están marcados por relaciones temporales, entre víctima y criminal, que se entrecruzan y así la historia del crimen puede a su vez subdividirse en causas y comisión del propio hecho delictivo. Nos encontraríamos con una historia de las causas y del móvil del crimen, que puede abarcar un tiempo bastante más amplio que el mismo crimen. Por su parte, la investigación policial tiene establecido el protocolo de reconstrucción del crimen. Esta reconstrucción es la secuencia *temporal* en que se ha cometido. Dentro de la historia, como vemos, el tiempo desempeña múltiples papeles y se dispone en diversos planos. A nivel de narración, el lector implícito puede disponer de más información que el investigador, gracias a los cambios de focalización y a la enunciación *temporalizada* de datos. Es decir, se facilita un elemento narrativo, en forma de sumario o escena, al lector implícito, una secuencia que el investigador conocerá en un momento ulterior de la narración. Es uno de los recursos para construir el suspense, la tensión del lector implícito, al conocer algo desconocido para el investigador y ver qué pasos tomará este. Otro recurso sería lo contrario, aunque este punto podría entenderse como una trampa si se quiere establecer un paralelismo entre lector e investigador. El ritmo es fundamental para la creación del elemento de suspense. La frecuencia, sobre todo en relatos repetitivos,

⁹⁷ Nos servimos de la terminología de Ricœur (1984, 1985) de *configuration narrative* para extrapolarla al caso concreto de la narrativa policíaca, en la que el crimen se puede leer como una intrahistoria de la investigación.

serviría para marcar la obsesión del investigador por el crimen. En este sentido, resulta providencial la concepción de Ricœur sobre que “la repetición constituye la base para la fijación del tiempo” (expuesta por Garrido Domínguez, 1996:188) y que es el “exponente privilegiado del punto de vista” (ídem). Durante el proceso de investigación, no es raro que el detective vuelva una y otra vez sobre un mismo hecho, al interrogar a diversos testigos sobre un mismo punto y obtenga distintas versiones. También volverá una y otra vez sobre el crimen, como acto que se produce una sola vez, en diversas reconstrucciones. Si recurrimos a la visión de Heidegger, “la repetición crea la memoria del relato [...] constituye una prueba de cómo el pasado sigue influyendo en el presente, lo colorea y le da sentido” (expuesta por Garrido Domínguez, 1996:188). La repetición fijaría no sólo el pasado del relato, sino que permitiría una simetría con el presente, un contraste. Pasado y futuro tienen como referencia el presente, el único que existe frente a uno que ha dejado de ser y otro que es todavía hipotético. En clave policiaca, el pasado explicaría cómo se ha llegado a un punto determinado, el crimen. Las analogías y oposiciones entre pasado y presente servirían de base para concretizar la figura del criminal, sus motivaciones y su patrón de actuación. El pasado delimitaría especialmente los tiempos del crimen, en su doble vertiente de causas y paso al acto. Sin embargo, es mucho más infrecuente en el relato policiaco el recurso a prolepsis, dado que el futuro aparece mucho más desdibujado. Un autor puede recurrir a introducir anticipaciones, insinuaciones en términos de Bal, esbozos para Genette (en Garrido Domínguez, 1996:175) con gancho o atizador del suspense. Pero el recurso a la prolepsis es más infrecuente en narrativa policiaca. Se podría concebir un esquema temporal de una trama policiaca en clave de saltos al futuro, pero sería de orden mucho más psicológico. Las prolepsis internas homodieéticas completivas suplen esa función anticipativa para crear memoria textual en el lector y serían otro recurso para el suspense. Una estructura de circularidad temporal (De Toro, 1992), al estilo de *Cien años de soledad*⁹⁸, sería una posibilidad en esquemas policiacos basados en la focalización en el criminal. Por ejemplo, en un patrón que utilice a un criminal encarcelado que se retrotraiga al pasado, es decir al crimen, pero también narre el futuro inmediato, la condena o la huida. No resulta tan frecuente como el esquema basado en los distintos tipos de analepsis que suelen predominar en el policial.

⁹⁸ De Toro (1996) también pone como ejemplo de estructura temporal circular a la novela de Flaubert *Bouvard et Pécuchet*, que es uno de los referentes a tener en cuenta a la hora de leer *Milenio Carvalho* de Montalbán.

Llegados a este punto es necesario mencionar el tiempo lingüístico de la narración. La temporalidad textual depende de la enunciación y lo enunciado, determinada por el narrador, punto de fijación del tiempo narrativo. Así,

la situación se vuelve mucho más compleja, si se tiene en cuenta [...] que en un relato el cometido de narrar es compartido por el narrador con los personajes que, circunstancialmente, asumen esta tarea. Así, pues, el tiempo se presenta en el relato como una realidad múltiple – tiempo(s) de la enunciación y tiempo(s) del enunciado – y estratificada, ya que todos ellos se ven condicionados, sometidos, por la perspectiva del narrador principal (Garrido Domínguez, 1996:197).

Si tomamos como referencia al narrador, y que los hechos se narran precisamente porque ya han sucedido, el tiempo lingüístico del texto parece ser el pasado. Sin embargo, el relato bien puede orientarse también hacia el futuro o centrarse en el presente. En la novela policiaca, al basarse fundamentalmente en una investigación de un hecho pasado, prima la orientación pretérita, aunque podemos encontrar ejemplos que se enfocan hacia el futuro. Un ejemplo sería una trama basada en crímenes seriados, donde los investigadores para parar los pies al criminal tienen que elucubrar sobre los próximos pasos que va a dar; en este caso constituiría un enfoque de un futuro hipotético, claro está. También encontramos el condicional, la especulación de muchas líneas de investigación antes de descartarlas. Volviendo al terreno de la teoría general, para algunos autores como Hamburger (en Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006:233 y Garrido Domínguez, 1996:200) el pasado se *destemporaliza* por medio de la ficción, es decir su característica intrínseca de designar el pasado, pierde su contenido de indicación temporal. Esto sucede si se usa la tercera persona. Si se acepta esta tesis, el uso lingüístico del pasado en los relatos de ficción, se convierten en un “artificio al servicio de la ilusión realista” (Garrido Domínguez, 1996:201). La destemporalización se puede observar en la falta de concordancia entre tiempos verbales y deícticos temporales en el texto.

Asimismo, es necesario mencionar la utilización de marcadores temporales muy precisos, como pueden ser las fechas, dentro del texto. La evocación de un acontecimiento histórico dentro del relato marca el nexo de unión de este con un hecho histórico dentro de la ficción. Algo que ha ocurrido en el marco de algo que no ha sucedido en la realidad. Aumenta así la impresión de realismo, pero se integra dentro del tiempo condicional de algo que *podría* haber sucedido. Los hechos históricos apelan al lector implícito y al conocimiento común de hechos históricos para construir su reinterpretación *ficcional* del tiempo histórico.

La presencia del lector y su interpretación del tiempo nos remite a los tres tiempos de Ricœur, la *prefiguración* (mímesis I), donde el tiempo se corresponde con el de la realidad,

la *configuración* (mímesis II), que obedece a los imperativos artísticos, es el tiempo literario y, por último, la *refiguración* (mímesis III), cuya imagen temporal se forma en la lectura. Según este autor no se puede desligar el tiempo del texto del acto de lectura, ya que la principal tesis que defiende en su obra es que “le travail de pensée à l’œuvre en toute *configuration* narrative s’achève dans une *refiguration* de l’expérience temporelle” (Ricoeur, 1985:9). El resumen de Garrido Domínguez de la visión de Ricoeur resume este planteamiento: “todo relato transmite una vivencia ficticia del tiempo y facilita al receptor la experiencia literaria del mismo” (1996:204).

El análisis del marco temporal responde al interés de hallar su funcionalidad dentro del relato policiaco en Mankell y Vázquez Montalbán. Para ello, es necesario tener en cuenta la totalidad de la estructura temporal, el nivel macro de todo el desarrollo temporal, pero también seleccionar algunos pasajes característicos de la técnica empleada por los autores, el nivel micro, sin perder de vista la función social que cumplen el espacio y el planteamiento de los personajes en ambos autores.

6.2 Tiempo de incertidumbre: Henning Mankell y *El hombre inquieto*

Garrido Domínguez sintetiza la visión de Bobes (1985) con las siguientes palabras: “el tiempo en general – y las distorsiones temporales en especial – pueden verse como signo de la trayectoria existencial del personaje. El tiempo funcionaría así como un marco que facilita el desarrollo del personaje” (Garrido Domínguez, 1996:193). Una afirmación que encaja con el desarrollo del personaje presentado en la última novela del ciclo Wallander. En efecto, el foco de atención se dirige mucho más que en el resto hacia el propio detective, en recapitular y profundizar en muchos de los aspectos familiares y psicológicos evocados en toda la serie.

Estamos acostumbrados a identificar una novela policiaca con un caso por resolver y esta novela se articula en varios casos y algunos, además, permanecen irresueltos a su finalización. Si hubiera que centrarse en uno principal, se tomaría como la desaparición de Håkan von Enke, el consuegro de Wallander. Pero los fermentos de este caso se remontan a mucho antes y a la vez remiten a preguntas cuya respuesta no se ofrece en la narración y que atañen al papel desempeñado por Suecia durante la guerra fría y en la actualidad política dentro de las dinámicas de un mundo globalizado. Autores como Bergman (2014: 64 – 67) han leído en ella un cambio de paradigma, de fin del concepto de identidad nacional por considerarse obsoleto en el siglo XXI, de cambio generacional, ya que la generación de Wallander, nacida en los años de 1940 tiene que dejar paso a la generación de sus hijos, representados por Linda, la hija del detective y de búsqueda de la alteridad en el pasado. Desde un punto de vista temporal, la estructura se revela compleja, al entrelazar diversos relatos situados en el pasado, durante los años de guerra fría con lo que llamaríamos el relato principal, situado cronológicamente de 2007 a 2009. La novela está construida sobre continuas inserciones de distinta contemporización, analepsis y prolepsis, estas últimas mucho menos frecuentes en el género, engarzadas para construir un relato que engloba a su vez otros muchos relatos. Es una novela, además, que recoge muchos episodios aparecidos a lo largo de la serie Wallander, las menciones a *Asesinos sin rostro* aparecen al principio (EHI, 28) y al final (EHI, 580), pero también a otras novelas, como *Los perros de Riga* o *La leona blanca*. Es un fin de ciclo en muchos sentidos, de un detective que va a enfrentarse con su último acto, y también, el de una generación, como sostiene Bergman (2014), que está desapareciendo y del tiempo histórico que protagonizaron. La comparativa con la concepción aristotélica de la tragedia griega en tres actos no es casual; se menciona directamente en relación con la vejez, ese momento en que Wallander “se hallaba entre bastidores para salir a escena y comenzar el tercer y último

acto en que todo quedaría aclarado, los héroes elogiados y los malos, vencidos” (EHI, 83). Las analogías con el universo teatral no terminan aquí. Se menciona incluso *Medea*⁹⁹ y el paralelismo con un caso en que un padre intenta estrangular a sus hijos y su mujer. Los integrantes del drama de la familia política de la hija de Wallander hacen alusión a la técnica teatral como tabla de comparación de los roles que están representando. Según el desaparecido, la desaparición es necesaria “como en una buena obra de teatro – observó Von Enke –. Para crear más tensión, el protagonista no debe estar siempre en escena. Buena parte de lo que mueve la intriga puede desarrollarse entre bastidores” (EHI, 67) y el amigo de este afirma que “el reparto puede ser otro, pero la escena es la misma” (EHI, 121). Son frases que cobrarán luz en el epílogo de la obra, cuando se recojan todos los elementos que permiten al lector reconstruir los muchos tiempos evocados a lo largo del relato y refigurarlos por sí mismo. Pero el principal paralelismo con el teatro y la transgresión de algunas de las convenciones de la fórmula policiaca sucede con la distribución de roles. El detective, Wallander, no lo es tal en el caso de la desaparición de Von Enke, sino que actúa impulsado por su relación familiar, de forma paralela a la investigación policial a cargo de la policía de Estocolmo, la policía militar y los servicios secretos. El otro papel que se distribuye al final es el de la víctima de esta tragedia. En el matrimonio Von Enke, ambos desaparecen, la mujer aparece muerta y a él lo encuentra Wallander. La mujer sería una espía soviética y el marido, la víctima de ella, parecen indicar los indicios con los que se topa Wallander. A la postre, resulta que ha sido él, el espía, pero por cuenta de los EE. UU. y ella es la auténtica víctima, sacrificada para poder ocultar al marido. Este intercambio de papeles también lo ejecuta Wallander, ya que, en principio, actúa como un detective no oficial, casi privado en este caso y en la última escena tiene que borrar los rastros de su participación en el descubrimiento del papel que ha desempeñado cada uno de los esposos en su drama familiar, en definitiva, debe hacer desaparecer las pistas, casi como actuaría un criminal según los patrones más clásicos. En resumen, es una novela rica en matices y que serviría perfectamente para ilustrar los capítulos sobre la utilización del espacio y los roles de los personajes. Sin embargo, vamos a centrarnos en la estructura temporal.

Una característica de la escritura policiaca de Mankell es la precisión de fechas y momentos del día, con la hora exacta indicada en el texto. Eso permite situar con precisión una cronología de acontecimientos, pero las indicaciones exactas no son constantes, y aparecen otras, más imprecisas, tipo “un día estival”, “al día siguiente”, “una mañana”, etc.

⁹⁹ Baste recordar que para Mankell el género policiaco debuta con el drama griego. Y precisamente pone de ejemplo la obra de *Medea*, como puesta en escena de un caso policiaco.

La técnica de Mankell de aunar los recursos de anacronía temporal ha sido observada por Casadesús Bordoy (2010:205), que anota que la función de las prolepsis se dirige tanto a la construcción de la trama como del personaje. Esta novela, aunque no se incluye en el estudio del citado autor, es un magnífico ejemplo de su afirmación, ya que la novela avanza con constantes saltos temporales, insertados unos tras otros. Muchos puntos se mencionan con una frecuencia repetitiva, pero en lugar de concentrarse en la obsesión del narrador o del personaje respecto a un hecho, revela la dispersión de sesgos de los personajes sobre un mismo acontecimiento, que el investigador tendrá que reconstruir en su propio relato; los silencios (y las elipsis) son tan indicativos como lo expuesto en los diálogos. El siguiente análisis procederá con una visión cronológica del conjunto para, tras ella, centrarse en tres ejemplos de la estructura temporal de la novela.

A nivel de conjunto, la novela comienza por un episodio localizado en 1983, protagonizado por el entonces primer ministro Olof Palme, que a su vez abre ventanas temporales del relato mediante una serie de analepsis a 1963, 1981 y 1982 y una prolepsis al asesinato de Palme (acontecido en 1986) y a 1998. Supone una primera intriga, ya que Palme sufre un ataque de rabia al leer un informe en 1983, cuyo contenido no se detalla en este prólogo; qué es lo que ha podido provocarlo, por otra parte, adelanta el foco central del relato, que no es otro una “historia sobre los condicionantes de la política, este viaje por el pantanoso terreno en que la verdad y la mentira fueron intercambiándose hasta que, finalmente, no hubo manera de aclarar nada” (EHI, 17). Tras esta apertura, se despliegan cuatro partes compuestas cada una por diez capítulos y un epílogo. El primer capítulo abarca un amplio periodo de 2003 a 2007, con la atención fijada en los cambios que ha experimentado la existencia del detective: ha dejado su solitario piso de Ystad para mudarse al campo, cerca de Löderup, la localidad donde vivió su padre, y su hija le comunica que va a ser abuelo, también se ha comprado un perro, y mientras tanto recuerda con intensidad momentos vividos mucho antes de este marco temporal. La estructura de este primer capítulo se articula por continuos saltos temporales, en un contraste entre la linealidad textual y la significación temporal del texto; es un capítulo que ejerce de sumario para situar la acción posterior con muchos elementos que se repetirán a lo largo del resto, como la fijación en la muerte. El segundo capítulo debuta con una marca temporal muy precisa: “el día 30 de agosto de 2007, justo después de las dos de la tarde, Linda dio a luz una niña” (EHI, 37) y avanza con las indicaciones de los meses, octubre, noviembre y las navidades. Wallander se halla trabajando en un caso, que aparece apenas esbozado, como sucederá a lo largo de la novela; los casos *oficiales* en los que trabaja el

detective son meramente evocados, mientras que el desarrollo se centra en resolver la desaparición de Håkan von Enke. Dichos casos que le competen, también le retrotraen a otros casos resueltos en anteriores episodios, fundamentalmente a *Asesinos sin rostro*, que marcó el comienzo de la serie y la eclosión para Wallander de un nuevo tipo de criminalidad, de violencia, de problemática social y política a la que no se había enfrentado con anterioridad. El marcador mensual en este capítulo “A mediados de octubre” (EHI, 45) establece el momento del relato en que se desarrolla la acción de resolver un caso, que se acompaña del recuerdo de otro caso, marcado a su vez por una indicación aproximada expresada en años: “Una vez más, Wallander evocó la violenta agresión acontecida en Lenarp hacía ya casi veinte años” (EHI, 45). Los recuerdos, que remiten a otras novelas insertados mediante analepsis externas completas (a nivel de esta novela), pero que consideraríamos internas si tomamos como referencia toda la serie, permiten entrelazar el presente, que se constituye como futuro de ese pasado evocado continuamente. De este modo, el presente a nivel de relato se asienta con mayor firmeza sobre esas bases del pasado de la narración. Esta tendencia de incluir elementos de otras novelas contribuye a dar un papel a un lector implícito que conozca la serie y recuerde, de forma paralela, como Wallander, los momentos temporales mencionados. Caso distinto serán las analepsis, también externas, que se retrotraigan a un pasado desconocido para el lector, como la visión política del padre de Wallander (EHI, 543 – 544), que arrojan otra faceta de la personalidad del padre. El tercer capítulo se abre en enero de 2008, no tenemos la fecha precisa, pero en el capítulo anterior, se mencionan las navidades, de 2007, siguiendo la lógica de lo anteriormente relatado y de ahí deducimos el periodo en que se sitúa la acción. Este capítulo equivaldría en el teatro barroco a la presentación del conflicto del segundo acto, ya que los dos consuegros mantienen una conversación sobre sucesos acontecidos en 1980 y 1982, que marcarán las pautas del desarrollo. En este punto de 2008 se abre otra ventana temporal, a un pasado situado treinta años antes del presente del relato. A partir de este momento, coexisten el relato de 2008 y el de la década de 1980. Lo interesante del relato insertado es su frecuencia repetitiva, recreado desde los puntos de vista de distintos personajes, como el propio Von Enke, sus amigos y un pescador de la zona donde se detectaron los submarinos que se adentraron por aguas territoriales de Suecia. Wallander tiene que reconstruir a partir de estos retales que le ofrece cada personaje su propio relato de unos hechos en los que no participó directamente. Si lo trasladamos al terreno de los niveles miméticos de Ricœur, Wallander hace una *refiguración* temporal y una reconstrucción narrativa de los relatos que le exponen los personajes en torno a Von Enke y los sucesos con los submarinos de la década de los 80 del pasado siglo, para recomponer

lo que debió suceder y que no le cuentan. Esta es la intrahistoria dentro de la línea principal que se centra en la desaparición de Von Enke. Estos tres primeros capítulos acompañan la presentación de la nueva vida de Wallander, que tiene un elemento, el nacimiento de su nieta, que enlaza con la aparición de un caso por investigar, en un rol distinto, el de familiar que casualmente es un policía, pero no el responsable directo de las pesquisas. Por otra parte, a partir del segundo capítulo, Wallander empieza a sufrir importantes lagunas de memoria, que le meterán en problemas, pero cuyo origen se explicará únicamente en el epílogo. Ese es otro relato, que Mankell decidirá dejar inconcluso, igual que la reconstrucción total de lo que pasó con los submarinos y el papel de Von Enke. La muerte del militar nos priva de un relato sin fisuras, y en cambio nos deja con un montón de cabos sueltos sin resolver. Esto también supone una transgresión de los patrones del género en cuanto a la resolución final de los casos. Mankell opta por una solución únicamente parcial. Estos tres relatos que discurren en la misma linealidad textual captan el interés del lector, que debe seguirlos simultáneamente. Pero la linealidad de este trabajo nos obliga a seguir por el relato que hemos denominado como principal, la desaparición del consuegro de Wallander. Así, en enero de 2008 se produce esa conversación esencial entre ambos, pero el caso en sí se inicia el 11 de abril de 2008. Sucede en el quinto capítulo y supone un salto temporal de tres meses, respecto a la conversación de enero, y se anuncia de la siguiente manera:

Tres meses más tarde, el 11 de abril para ser exactos, sucedió algo que obligó a Wallander a recordar una vez más aquella noche de enero que pasó encerrado en una habitación claustrofóbica escuchando el relato sobre unos sucesos relacionados con la Armada, y acontecidos hacía cerca de treinta años, que le refería el homenajeado de la fiesta.

Sucedió de forma súbita y por completo inesperada para todos los afectados. Håkan von Enke desapareció sin dejar rastro de su residencia en el barrio de Östermalm. Von Enke solía dar un largo paseo todas las mañanas, con independencia del tiempo que hiciera. (EHI, 80)

Merece la pena detenerse en este pasaje, ya que delimita el momento en que se produce el *crimen*. Desde la perspectiva de la duración, esta apertura de capítulo respecto al anterior supone una elipsis determinada del periodo desde enero hasta el 11 de abril de lo que ha pasado con Wallander y con Von Enke en ese punto de la narración. Siguiendo el razonamiento del orden, tras la indicación de la duración y del momento al que salta el relato, se inserta una analepsis de tipo interna homodiegética repetitiva; el relato se vuelca sobre sí mismo para aludir a lo narrado en el capítulo anterior. La rememoración del personaje se corresponde con lo que el lector a lo que acaba de leer, es decir con la *refiguración* temporal del lector. Tras ello se produce una aceleración para introducir el objeto de la investigación principal del detective. Al contrario de lo que ocurre con un

asesinato, una desaparición implica la evanescencia de la famosa *escena del crimen* y que el establecimiento de los horarios habituales del desaparecido cobre mayor relevancia para localizar al sujeto de la investigación. De ahí nace la diferencia de tiempos lingüísticos entre el pretérito indefinido de un hecho puntual – *desapareció* – y la rutina repetida cada día – *solía dar un paseo* –. Esa acción cotidiana supone bajo el prisma de la frecuencia, un relato iterativo de la rutina de las mañanas de Von Enke, que aparece en las siguientes frases descrita con minuciosidad y con las horas precisadas: el desayuno poco después de las seis de la mañana, a las siete, despedirse de su mujer. El personaje de Louise von Enke percibe la anormalidad en la rutina horaria de cada día: su marido no regresa al hogar. Si la naturaleza de la investigación de un asesinato impone la prerrogativa de preguntarse *qué ha pasado en ese lugar, cómo ha llevado la víctima hasta allí*, una desaparición lleva a indagar sobre las perturbaciones temporales que ha sufrido el desaparecido, *qué ha hecho en ese tiempo*, además del móvil y qué o quién ha provocado que desaparezca. La fecha del 11 de abril marca el inicio de la investigación por desaparición. Tras el pasaje que expone esta rutina interrumpida de Von Enke, el relato da un paso atrás y se lee una analepsis en forma de sumario que cuenta qué ha pasado con Wallander durante el periodo anteriormente elíptico de enero a abril de 2008. De hecho, durante ese invierno, el detective ha sufrido una caída por el hielo y todavía se encuentra de baja por enfermedad. Esta analepsis entronca seguidamente con otro tipo de desaceleración, como es una digresión reflexiva sobre el paso del tiempo, la vejez y la muerte: “la juventud era un lejano recuerdo y la edad madura pertenecía al pasado” (EHI, 83). Digresión sobre lo irremediable de la ontogenia por otra observación que atañe a “un mundo que cada vez le resultaba más incomprensible” (EHI, 83). Van a ser constantes estas digresiones sobre la muerte a lo largo de toda la novela, y después de todo nos encontramos leyendo el último episodio de Wallander antes de su definitiva salida de escena. El detective está sufriendo constantes pérdidas de memoria que presagian el deterioro final.

Volviendo a la investigación sobre la desaparición de Von Enke que se produce en este punto, abarca un periodo de apenas cuatro meses, de abril a julio de 2008. Periodo relativamente corto si lo comparamos con la otra investigación subyacente: la del espionaje al Estado sueco, que se mantiene durante un tiempo más prolongado, desde los años 60 del pasado siglo hasta el presente narrativo, es decir, 2008. Y paralelamente a la investigación, se narra los principios de la enfermedad de Alzheimer que sufrirá Wallander en un final marcado por una inusual prolepsis, sus rememoraciones de su pasado y su temor a un futuro inasible. Tres historias entrelazadas en el marco de una única narración.

Naturalmente, a efectos de análisis resulta más sencillo exponerlas por separado, pero la gran destreza del autor consiste en captar el interés del lector en cada una de las tres y pasar de una a otra sin perderlo. Precisamente las transiciones entre una y otra tienen un marcaje temporal, fundamentalmente a base de saltos temporales. El uso del tiempo narrativo permite seguirlas y distinguirlas. Los capítulos se dividen en secciones con saltos de línea y con el cambio del tiempo narrativo, esto es, si el capítulo quinto se inicia con la desaparición de Von Enke, la siguiente sección nos retrotrae a esos meses antes obviados en la existencia de Wallander como hemos visto. Los constantes saltos temporales introducen las distintas líneas narrativas.

La desaparición como ya ha mencionando se extiende durante un cuadro temporal de cuatro meses. En esos cuatro meses, Wallander tiene que reconstruir la historia de los acontecimientos de los años 80 del pasado siglo. La investigación viene marcada por los siguientes hitos temporales: la desaparición de la mujer y su muerte, el descubrimiento de la hija secreta, el contacto con los mejores amigos del desaparecido, la comprensión del lugar donde se esconde, la primera visita al islote, y el regreso final a ese islote, una vez que Wallander vislumbra su rol en todo el drama. Al igual que sucedía con otro relato de una desaparición, en *Los mares del Sur* de Montalbán, investigar este tipo de casos conlleva en cierta manera *apropiarse de la vida del ausente*, se pasa de una observación externa a un proceso de perspectiva interna. En esta novela de Mankell, Wallander es relativamente ajeno a Von Enke, puesto que ambos son consuegros, pero a raíz de las pesquisas paralelas que conduce el detective, se nos presenta un tipo de investigación *intrínseca*, en la que Wallander se aloja en casa de los amigos del desaparecido, en lugar de interrogarlos como haría si fuera un caso oficial, va en su compañía hasta el islote, como en la escena final de Von Enke y conociendo el pasado de su consuegro, se interroga sobre el suyo propio, además de adquirir conciencia sobre el papel desempeñado por su país. Volveremos sobre este último punto. Es un mundo ajeno a Wallander, su labor de policía de una ciudad pequeña al sur, alejada en principio de las grandes jugadas políticas y de las altas esferas del país, representa un ambiente en que se mueve en las antípodas del de Von Enke. El desvanecimiento del militar hace que los llamados servicios de inteligencia se inmiscuyan en el caso. La novela no incursiona en el género de espionaje, sino que la línea de investigación implica analizar los rastros del espionaje, pero desde una perspectiva ajena a este ámbito. Sin embargo, sí que se encuentran guiños a la novela de espías, al leer algunos tópicos propios de este tipo de narrativa en una conversación entre los dos policías, tras hallar documentación sospechosa en el cadáver de Louise Von Enke:

“Documentos. En ruso. Y además, material en microfilme. [...] Pero un microfilme es un microfilme, y los compartimentos secretos son secretos. Y el ruso es el ruso” (EHI, 293). Wallander y el policía de Estocolmo a cargo de la investigación cuando hablan de los servicios secretos, lo hacen desde su perspectiva de policías alejados de esos tejemanejes; al recibir un informe procedente de los servicios secretos militares, el policía de Estocolmo comenta a Wallander: “Es un informe extraordinariamente breve. Lo que significa que consideran que ningún policía normal y corriente debe tener acceso al resto. [...] La mayor parte del informe es secreto. A nosotros nos han dejado tan solo las migajas” (EHI, 535). La esfera de acción de la policía sueca no se entrecruza con la de los servicios secretos, cuyo papel se percibe con reluctancia por parte de los policías: “¿Desde cuándo han contribuido con algo sensato los servicios secretos de este país?” (EHI, 125). La visita de Wallander a Berlín, ciudad paradigmática como núcleo del espionaje de toda una época, no parece de todo casual, justamente allí conoce Von Enke a dos estadounidenses, espías ambos y que serán algunos de los hilos de los que tirará Wallander para comprender qué pudo haber ocurrido *entonces* para entender qué ha pasado *ahora*. La novela aborda el espionaje a la luz de sus implicaciones políticas sobre el papel de Suecia durante la guerra fría y el mundo actual. Las menciones a casos reales de espionaje como la fuga de Stig Bergling y su esposa y Stig Wennerström¹⁰⁰ recuerdan los escándalos de una época en que Suecia también estuvo marcada por su posición entre los dos bloques dominantes.

Wallander, para indagar sobre el papel interpretado por el matrimonio Von Enke durante la guerra fría, tiene que obrar a partir de una reconstrucción de relatos. Aquí, el marco temporal engloba desde unos lejanos años 1950 con un punto álgido y bien delimitado en 1980 y 1982. Estas dos fechas señalan los movimientos de submarinos en aguas territoriales suecas a los que no se obligó a emerger. El paralelismo con el relato oculto, que anida por debajo de los relatos referidos a Wallander, es evidente. El detective es el encargado de que emerja a la superficie, a la esfera de lo público. Estos relatos se encuentran en forma de diálogo que mantiene Wallander con los amigos de Von Enke y un pescador del archipiélago de Estocolmo.

La translocación temporal es constante en este proceso de comprender el papel de Von Enke durante la guerra fría. El relato, situado en 2008, va y viene permanentemente entre esa fecha y otras más lejanas, principalmente en la década de 1980. La distancia no es sólo temporal, sino como dice un personaje, antiguo alto mando de la RDA que huyó y se exilió

¹⁰⁰ Los casos de Bergling y Wennerström, tras ser descubiertos como espías por cuenta de la URSS, desenmascararon dos grandísimos escándalos en los servicios suecos de inteligencia durante la guerra fría.

en Suecia, eso “pertenece a otro mundo” (EHI, 319), es una distancia sociopolítica, ya que las distensiones mundiales no se rigen en 2008 por los mismos patrones. Al igual que el tiempo pasado, es un mundo que ya no existe, pero cuyos posos perviven bajo otra forma en la actualidad, lo que ese mismo personaje refiere de la siguiente manera: “Los servicios secretos no dejan de existir nunca. Cambian de nombre, pero siguen ahí. Quienes piensan que el espionaje ha disminuido en nuestros días no han entendido nada” (EHI, 327). Mankell emplea diversas formas de relato directo e indirecto; por un parte, son los protagonistas de aquella época, Nordlander o Atkins, amigos de Von Enke, quienes cuentan sus experiencias, a través del relato de un muerto recogido por su hijo, y a través de lo que llamaríamos huellas del tiempo dejadas por objetos: agendas, apuntes, archivos o fotografías que retrotraen el relato y la memoria de personaje y lector implícito a aquella época. La historia de la desaparición se convierte en la reconstrucción del significado de los submarinos de los años 80 del siglo pasado.

El primer relato de este tipo que aparece en la novela es el del propio Von Enke antes de desaparecer, le seguirá el primero de su amigo y colega Nordlander, tras este, intervendrán el *amigo americano*, el relato indirecto del hijo del pescador, de nuevo Nordlander, la antigua camarera de un bar de oficiales de la Marina, la esposa del coleccionista antiguo compañero de colegio de Wallander, el espía estadounidense jubilado, etc. La multitud de voces evoca la complejidad y la dificultad de discernir la profundidad de los acontecimientos relatados. En todo ello influyen los relatos meramente parciales que efectúan algunos personajes. Corre por cuenta del detective, al que acompaña en su lectura el lector, recomponer los cachitos desperdigados. Las fechas se repiten una y otra vez, muchas son citadas con precisión. Sirva de ejemplo la aseveración del hijo del pescador que declara que “el 19 de septiembre de 1982 se produjo uno de esos sucesos [especiales].” (EHI, 227). La repetición de fechas y años atrae la atención del lector y crea el hito temporal que el lector debe recordar para seguir las implicaciones del caso. Wallander vuelve una y otra vez a las mismas fechas, antes de desentrañar su significación. Así, la memoria del relato cobra la misma importancia que la memoria de esa época desaparecida.

Las referencias indirectas a hechos pasados también se leen en apuntes, diarios y fotografías con las que va topándose Wallander. Los objetos traen a colación los restos de ese mundo que ya no existe. Los rastros, principalmente escritos, es lo que queda de todo aquello. Conforman la memoria de esa época. Sin vestigios, ese mundo cae irremediabilmente en el olvido. Y la desmemoria afecta también a los crímenes cometidos en aquella época, que se libran de emerger, si no hay nada que los lleve a la superficie. Así,

la escritura es el vector que permite que el tiempo pasado no acabe por perderse en el olvido. Justamente en el epílogo, situado temporalmente entre septiembre de 2008 y mayo de 2009, Wallander se decantará por la escritura para plasmar los acontecimientos que ha vivido durante los meses anteriores y la implicación de Von Enke en el espionaje norteamericano en Suecia. La escritura como transmisión privilegiada para salvaguardar la memoria de un crimen que no será punible ni conocido de otra forma, como vasija de una época llena de imperativos que impusieron silencio sobre las acciones y decisiones que infringían la soberanía de un país. El desenlace de la desaparición de Von Enke hace emerger las incursiones de submarinos de la OTAN en aguas suecas para instalar un sistema de escucha submarino contra la Unión Soviética y su espionaje por cuenta de Estados Unidos. Von Enke lo justifica al convencerse en los años sesenta de “la importancia de que Estados Unidos y la OTAN tuviesen acceso a información de nuestra propia defensa, nosotros jamás seríamos capaces de defendernos solos sin la mediación de Estados Unidos, estábamos perdidos de antemano” (EHI, 568).

El epílogo final tras la muerte de Von Enke, que deja en el aire los detalles de su actuación a favor de los servicios secretos de Estados Unidos, resume un periodo desde septiembre de 2008 a mayo de 2009. Si la investigación, que temporalmente se dispone en cuatro meses, abarca casi toda la extensión textual de la novela, un marco de nueve meses queda encapsulado en un epílogo, que se abre precisamente por el final, por mayo de 2009 y se cierra con un futuro que no se va a narrar. Un futuro, de deterioro neurológico debido al Alzheimer, que aparece intermitentemente a lo largo de todo el relato. Como se ha expuesto, Wallander no puede desvelar lo oculto en la figura de Von Enke, pero tampoco quiere dejarlo en el olvido. Escribirlo es la manera de rescatarlo, ya que los recuerdos quedan para uno mismo: “Los recuerdos no se nos ven en la cara” (EHI, 574) concluye el personaje en un monólogo interior. El espionaje de Von Enke trasciende de la acción individual, ya que es la siempre discutible neutralidad de Suecia la que se pone de manifiesto. Wallander sabe que su gesto no tiene muchas perspectivas de salir a la luz, remite su manuscrito a su colega de Estocolmo, pero supone que él también tendrá las manos atadas, puesto que

Estados Unidos aún era la salvación para muchos suecos. Una Europa sin Estados Unidos apenas podría defenderse. Nadie quería conocer la verdad que Wallander creía haber encontrado.

Pensó en los soldados suecos enviados a Afganistán. Eso jamás habría sucedido de no haberlo impuesto como exigencia los norteamericanos. [...] O como en aquella ocasión, el 18 de diciembre de 2001, en que se permitió que, en territorio sueco, unos agentes de la

CIA detuviesen a dos egipcios sospechosos de terrorismo y que, [...], los trasladasen a las prisiones y la tortura de su país de origen. (EHI, 585)

La considerable crítica política sube de categoría, si al final de leer la novela, el lector tiene en mente la apertura con un Olof Palme iracundo tras conocer un informe en 1983. Como se ha expuesto al principio, la novela no despeja la razón de su cólera. Pero a la luz de conocer la teoría de Wallander, se puede aventurar que Palme tampoco conocía en 1982 el tránsito efectuado por un submarino del bloque occidental por aguas territoriales suecas. Justamente Palme tomó posesión del cargo en octubre de 1982, poco después de producirse esa incursión en septiembre de ese mismo año, por lo que no tenía capacidad de decisión al respecto. El estallido puede deberse al hecho de saber que hay una colaboración encubierta con el bloque occidental que, incluso, pondría en cuestión la soberanía sueca, al hacerse de espaldas a la opinión pública. Al igual que Wallander no puede probar la implicación de Von Enke, debido a su fallecimiento, el lector se queda con sus elucubraciones respecto al enigma que plantea el ataque de rabia de Palme descrito al inicio de la novela. *Raison d'État oblige* parece estar supeditada a la propia voluntad democrática, ya que el gran público ignora todas estas cuestiones. Pero ¿acaso se interesa por ellas debidamente? El segundo aspecto de la crítica sociopolítica que plantea Mankell está trabado en la actitud de toda una generación. El desentendimiento de la organización del Estado que, en realidad, atañe a todos sus ciudadanos se produce en la generación representada por Wallander. La revisión de su existencia le lleva a cuestionarse la visión e implicación en la política, término que debe ser entendido en su sentido amplio, de su generación. No sólo se da cuenta de que “su padre estuvo mejor informado que él mismo sobre cuanto sucedía a su alrededor” (EHI, 579), en contraste con la generación precedente, la suya, que sólo se interesa por “las cuestiones relativas a los impuestos y los salarios, y poco más” (EHI, 580). Una de las claves de la serie Wallander es la importancia del lugar del “otro” y su influencia, así como un suceso en un remoto lugar como Sudáfrica puede afectar a Suecia, del mismo modo los seres humanos no somos islas completamente aisladas, que puedan permanecer impasibles a lo que sucede más allá de sí mismas. Tal visión *aislacionista* es incompatible con la mutua interdependencia. Las fronteras se desdibujan, ante presiones cuyos fermentos superan los límites de un único Estado; las decisiones tomadas en las altas esferas pueden afectar incluso a aquellos que se preocupan exclusivamente por los asuntos que más les atañen, como impuestos y sueldos. El dardo del autor se dirige hacia el letargo de todos aquellos que se limitan a la queja superficial. Así la crítica sociopolítica es de doble filo, hacia quienes mueven los hilos y hacia las personas corrientes que permanecen “desentendidas” de todo lo que acontece a su alrededor. La frustración por no haber sabido

comprender el mundo es el estado que experimenta Wallander tras el desconcierto ante lo que presencia y ese estado reina en toda la serie. El epílogo, como no podía ser menos, está construido, en un tejido de analepsis, desde la perspectiva de mayo de 2009, que remiten a septiembre de 2008, pero también a un pasado de Wallander más alejado en la línea del tiempo. Así, el detective recuerda el momento en que, a raíz de un caso, tuvo que

enfrentarse a su propia opinión sobre la inmigración masiva a Suecia. Y descubrió que, bajo su actitud aparentemente pacífica y tolerante, se ocultaban criterios oscuros, quizás racistas. Aquello lo llenó de asombro y de temor, procuró deshacerse de semejantes prejuicios y lo consiguió. Pero después de la investigación, [...], volvió a su indolencia política. (EHI, 580)

Se trata del caso de *Asesinos sin rostro*. De este modo, Mankell remite a los orígenes del personaje para cerrar su última novela. La actitud de la siguiente generación, encarnada por su hija Linda y su pareja Hans, es diametralmente distinta. Ellos muestran mayor interés por los problemas mundiales. Aquí hay que hacer un inciso. Si la novela está plagada de indicaciones sobre un pasado que no es el exponente de tiempos mejores, el futuro se vislumbra preocupante. Los ecos de la crisis financiera resuenan a través del trabajo del yerno de Wallander. Analista financiero que trabaja en Copenhague, por su oficina hay islandeses y los mercados financieros muestran unas turbulencias inusitadas. Para Wallander, al igual que para el ciudadano medio, los términos financieros resultan indiscernibles. Muy pronto, muchos de ellos se tornarán familiares. Los desafíos mundiales se han transformado, no se han terminado, el fin de la guerra fría no ha dado paso a la tal ansiada tranquilidad. El pesimismo de Wallander alcanza su cumbre, al reflexionar sobre la consideración que recibiría Von Enke si saliesen a la luz sus acciones, de “héroe más que de despreciable traidor a su patria” (EHI, 586). La impresión que deja ese pesimismo concuerda con la aseveración de McCorristine (2011:86) de su función de “thought-provoking attitude that offers the readers insight into the psychosocial state of modern Sweden”. Hecha añicos definitivamente la imagen de Suecia, cabe preguntarse qué queda. Si la construcción de la propia imagen pasa también por examinar la alteridad, si en todas las novelas de Mankell hay trazas de una aproximación hacia el otro, el cuestionamiento que se hace de la propia realidad pasa por agrandar los horizontes y mirar hacia lo que ocurre a escala global. La construcción nacional se enmarca dentro de un proceso no sólo europeo, sino global. Wallander con sesenta años descubre y reinterpreta su pasado y el de su sociedad. Y el proceso de identidad, tanto a nivel individual como colectivo, no es finito, sino que se concibe como una “never-ending, always incomplete, unfinished and open-ended activity in which we all, by necessity or by choice, are engaged” (Bauman, 2001:482).

En contraposición a todas las incertidumbres que la novela no despeja, ante Wallander se abre una inevitable certeza, la de su irremediable fin. La revisión de un tiempo pasado exige que el personaje repase también su recorrido por los años transcurridos, tanto respecto a esa época ya extinta, como a las claves de su existencia. La muerte significa el fin del tiempo para Wallander como ser vivo. El temor aparece desde el primer capítulo con Wallander reflexionando: “al otro lado lo único que había era la misma oscuridad de la que nació [...] *que estaría muerto tanto tiempo...*” (EHI, 22). El tercer vértice de esta novela es la despedida del personaje de los lectores y de su tiempo, que está a punto de pasar, ya que el Alzheimer lo desmemoriará sin remisión. La antesala de la vejez también espanta a Wallander, ya que el espejo en el que se mira es su padre, amargado e iracundo, con el que no tuvo una buena relación, con quien no consiguió comprenderse. La presencia de la muerte se refuerza por la llegada de su antiguo amor, Baiba, que aparece en *Los perros de Riga*, y su defunción. El círculo se estrecha, a Wallander ya no le quedan amigos, su amante fallece, su padre tampoco está, su madre murió joven; irremisiblemente, presente que se acerca su turno. El atávico miedo a morir trae a la memoria la película de Ingmar Bergman, *El séptimo sello* (1957), y la conocida escena, en la que la muerte se disfraza de confesor y el caballero dialoga con ella sin saberlo mientras se confiesa. El caballero se aleja entonces de las premisas medievales y adopta un tono mucho más existencialista, puesto que la cercanía de la muerte le conduce a preguntarse sobre el sentido de la vida. Wallander, a su manera, también se interroga sobre esa nada que se abate al final ante cada uno. Y al saber que la existencia tiene un fin, le resulta imprescindible preguntarse qué ha hecho con el tiempo que ha vivido; es el impulso, ante la ausencia de futuro, de volver la vista atrás. El lamento por el tiempo perdido del caballero de la película de Bergman es similar al del personaje de Mankell al sentir su final más cerca con el paso del tiempo. La salvedad radica en la falta de creencias religiosas de Wallander, que le llevan a concluir que no hay nada más allá. El relato insiste en este temor a la propia desaparición, especialmente al tener cercana la de los seres queridos, así “en la muerte de Baiba veía la suya propia” (EHI, 486). Resina (2009:19 – 20) califica a la novela policiaca como

fascinada y fascinante por el misterio que nunca logra resolver, el de la muerte. [...] Articular el misterio ya es de algún modo escenificarlo, elevarlo a la observación de segundo orden. Pero este misterio la novela criminal jamás lo plantea con suficiente radicalidad. El género desconoce la pregunta sobre la muerte.

La novela de Mankell naturalmente no resuelve el misterio más irresoluble, pero sí plantea un acercamiento desde la angustia de su protagonista. La muerte también supone el fin del tiempo. La idea del futuro se torna limitante por este evento, a la vez, que implica un

cuestionamiento de la ontogenia del personaje. La cercanía de la vejez le hace retrotraerse a su infancia, al momento con diez u once años, en que había “descubierto uno de los grandes secretos de la vida. Que él era como era, no era intercambiable, sino un ser humano con identidad propia” (EHI, 484). Esta consciencia le empuja a dejar su impronta en el mundo; en el caso de Wallander a hacer una marca en el muro de un cementerio, es el vestigio que ha dejado tras de sí. Las continuas analepsis del personaje son el hilo conductor del tiempo anterior del detective que no se relata en la serie. Es la reconstrucción de los recuerdos la que perfila al personaje. En esta última salida a escena de Wallander, se asiste a las escenas del pasado que lo han modelado. Si Mankell consigue conectar con un lector implícito a través de su personaje, en esta novela, además, con sus temores existencialistas, el personaje asume preguntas que nos hacemos todos, lo que le hace todavía más cercano al lector. La muerte que se cernirá irrevocablemente sobre Wallander y la revelación de los acontecimientos en que Von Enke ha estado implicado llevan a un personaje con una “visión del mundo [...] bastante sencilla” (EHI, 21) a ahondar sobre cómo ha pasado por el tiempo que le ha tocado vivir. El nivel personal del drama que vive Wallander, ante la acechante proximidad de la vejez, la enfermedad y la inevitable muerte le conduce al cuestionamiento de su posición en el mundo y, extrapolada a la de toda su generación, a una visión muy crítica, que el personaje no había experimentado antes. Lo paradigmático es que el personaje, a la vez que despierta a una nueva consciencia, se encuentra a pocos pasos de perder la memoria, lo que subraya la importancia de preservarla. Precisamente, elige la escritura para el ejercicio de recopilación de los hechos, como marca indeleble destinada a perdurar. La proyección en el tiempo, más allá de la existencia, pasa por la progenie. Así, Von Enke y Wallander hallan la alegría en la nieta de la que ambos son abuelos. Especialmente, Wallander refiere la capacidad de su nieta de sobrevivirle: “Ella seguiría allí cuando todo terminase” (EHI, 583). Al pasar de lo individual a lo colectivo, nos encontramos con la perspectiva de la generación futura, la parte de responsabilidad del futuro de esas generaciones y la necesidad de dejarles paso. La llamada de atención se dirigiría entonces a esas personas “en formación” por su corta edad para que consideren la alteridad, pero no únicamente la que llega de otros lugares, sino también aquella que emerge del propio pasado como sociedad. Si Wallander se define a sí mismo como “el mismo personaje desconcertado en la periferia de los grandes sucesos políticos y militares. Soy el mismo hombre inquieto e inseguro y me encuentro tan al margen como antes” (EHI, 573), las generaciones venideras tienen una oportunidad de acercarse al tiempo que tienen por delante, pero también al que les ha precedido.

La novela se cierra con una prolepsis que, además, concluye la serie sin ninguna posibilidad de continuación:

La sombra se había acentuado. Y muy despacio, Kurt Wallander fue desapareciendo en una oscuridad que, unos años después, lo sumió en ese universo de vacío que llamamos Alzheimer.

Y después nada. [...] Los años que le queden por vivir [...] le pertenecen a él, a él y a Linda, a él y a Klara. Y a nadie más. (EHI, 588)

Se anuncia el futuro que privará al detective de recoger sus recuerdos como lo ha hecho en esta última novela, pero ya, irremisiblemente enmarcado dentro de la esfera privada, el personaje se despide. Sale definitivamente de escena.

El drama en tres actos que nos propone Mankell se construye en torno a diferentes secuencias temporales, que se van incorporando como capas superpuestas en la novela; destapar una es buscar el reflejo de ese pasado en el presente, interrogar al pasado y pensar en el futuro. Novela con distintas capas, la de una desaparición, la del recorrido vital del protagonista y la de los fondos de la política, destaca el viraje que ha supuesto para el detective verse involucrado en este recorrido por las profundidades de su consuegro y de su país. En efecto a Wallander le conocimos en *Asesinos sin rostro*, desconcertado, con actitudes ligeramente racistas y preocupado de sus pequeños asuntos y le dejamos en *El hombre inquieto* con una incipiente consciencia política, que nunca antes había experimentado. La búsqueda del otro se convierte en la de uno mismo, al bucear en el pasado para recuperar una alteridad que forma parte de lo propio. La acción transformadora del tiempo que obra sobre el personaje deja una visión de profundo pesimismo. Todos los saltos temporales contrastan con la certeza del fin del tiempo para el individuo. Un pasado que remite sin duda a las incertidumbres de un futuro construido sobre bases enfangadas. Y lo real del presente son los vestigios. Vestigios que son una huella en el tiempo, de ahí su transcendencia y la importancia de entenderlos en todas sus dimensiones. Pero si nuestros límites como humanos nos impiden considerar verdades absolutas o vislumbrar el mayor misterio de todos, la muerte, los vestigios del tiempo son versiones de ese tiempo. Son parciales, sesgados, incompletos, que necesitan ser examinados con amplias miras, visión crítica, sin las estrecheces restrictivas. El plano individual, personificado por Wallander, del tiempo nos impone tener que aceptar el fin, el miedo a ese fin, a considerar que la vida es transitoria y, por tanto, se debe mirar alrededor con los ojos bien abiertos y la mente clara. A lo largo de la serie, Mankell se ha servido de los males individuales de su personaje como vector de somatización de una sociedad enferma. En esta novela, el despertar de Wallander se produce tarde, y de la misma

manera, es reflejo de la posición de una sociedad que elige permanecer con los ojos cerrados. La construcción temporal se basa en constantes analepsis y prolepsis que marcan la influencia que tienen los distintos planos temporales en la configuración del individuo y de toda la sociedad. Al igual que ocurre con el tiempo, lo colectivo y lo individual son interdependientes. Si uno es consecuencia del tiempo que le ha tocado vivir, el individuo también tiene que responsabilizarse frente a *ese* tiempo. Se puede aludir a una visión historicista del individuo y de la sociedad, consecuencia de sus circunstancias temporales. Pero, desde la perspectiva del individuo, ya que el tiempo de cada uno es limitado, conviene hacer el esfuerzo de interesarse por todas las dinámicas que lo mueven. Wallander pasa del desconcierto a la decepción. El pesimismo es la luz que permite el análisis, aunque queda una apertura en las generaciones futuras, el amparo de la generación que desaparece. Y a nivel colectivo, lo que queda es la posición actual de Suecia (y podríamos añadir de Europa) frente a los fenómenos de globalización. El tiempo del relato adquiere su significación a la luz de su interpretación sociopolítica, que sólo es posible mediante la preservación de la memoria.

6.3 Huida a ninguna parte: Manuel Vázquez Montalbán y *Milenio Carvalho*

*Milenio Carvalho*¹⁰¹ no puede entenderse sin la permanente imbricación de las coordenadas espacio-temporales que dominan toda la novela. Al contrario que en la novela de Mankell, donde la precisión de las fechas sitúa claramente el tiempo del relato y de la historia, el compás que marca el transcurso del tiempo en *Milenio Carvalho* es justamente el espacio. Montalbán ofrece muy pocas coordenadas temporales mediante fechas, salvo en contadas ocasiones y, sin embargo, el tiempo se percibe por el recorrido del viaje. Se podría decir que la *refiguración* del lector establece la cronología del periplo. La travesía que se hace en un tren, en un barco, incluso en avión o en taxi, da la medida del tiempo invertido en ella. Es un cotejo indirecto del tiempo, que inevitablemente está ligado al espacio transitado y sobre todo a los medios de transporte empleados. Nos vamos a centrar en la construcción temporal de la novela, pero baste mencionar la importancia de la dimensión espacial en esta última aventura de Carvalho. Precisamente el término “aventura” no puede resultar más apropiado para las andanzas terminales del detective privado. La adscripción al género negro es cuanto menos discutible. No hay crimen en sí, más bien Montalbán retoma su caro tema de la huida para embarcar a su pareja detectivesca en una vuelta al mundo muy particular. A este respecto, Balibrea (2007) argumenta que las peripecias de la trama “la acercan más a la novela de aventuras que a la detectivesca” (2007:197). El crimen, si podemos hablar de tal, lo encontraríamos en la novela anterior, *El hombre de mi vida*, cuando Carvalho acaba con Anfruns y se ve obligado a huir de Barcelona. Se trastocan muchas convenciones del género policiaco, no hay una exposición del crimen en la novela y el criminal es el mismo detective, que se dedica a huir. En cuanto a la investigación, la base sobre la que se asienta el género negro no la hallamos, por tanto, enmarcada en un caso, sino en la contemplación del desorden que reina por todo el mundo. Montalbán ha concebido su novela como una versión de otras, fundamentalmente, *La vuelta al mundo en 80 días* o *Bouvard et Pécuchet*, pero desde una óptica diferente. Acierta Balibrea en subrayar la modernidad de la obra de Verne frente a lo que llamaríamos la postmodernidad del viaje de Carvalho. Si en el siglo XIX el desafío se fundamentaba en los avances técnicos que permitían cumplir la hazaña de dar la vuelta al mundo en un tiempo récord, en Montalbán “la conquista de espacio y tiempo ya no es un objetivo con sentido” y, por tanto, “el motivo del viaje circular funciona en el texto de Vázquez Montalbán como tropo del camino abierto a lo desconocido, al cambio

¹⁰¹ Publicada original y póstumamente en 2004 en dos partes. La primera se tituló *Rumbo a Kabul* y la segunda, *En las antípodas*. Para este trabajo se ha utilizado una edición posterior que las reúne ambas en un único volumen.

por el cambio” (Balibrea, 2007:200-201). La ruta del viaje la van trazando Carvalho y Biscuter a medida que van avanzando en su huida. La imposibilidad de la huida se cierra con el final, con la imposibilidad del viaje a un lugar del que no se quisiera regresar. Por una parte, Carvalho que ha efectuado un trayecto circular para dar con sus huesos en la cárcel Modelo de Barcelona, donde ya estuvo cuatro décadas antes; por otra, Biscuter se lanza, él sí, a lo desconocido, en una aventura espacial, que no se sabe cómo terminará, y sobre todo, si culminará con encontrar ese lugar del que no volver. No se puede saber si Biscuter volvería por gusto o si tal eventualidad le resultase sencillamente factible. La constatación del viaje es la nueva lucha de clases, esta vez, entre globalizadores y globalizados, que obedece a la misma lógica antigua de lo que conocemos por explotación, tras las fórmulas ya exploradas de esclavitud, conquista, colonización y trabajo industrializado, la nueva dinámica de la globalización, igual que las anteriores, beneficia a unos pocos, concluye el examen de campo que efectúa Carvalho. La primera constatación es que

Al no comer o al poco comer lo llaman «hábitos alimentarios muy precarios». El capitalismo empezó ganando la batalla cultural posterior a la guerra fría practicando una constante designificación del lenguaje. La misma palabra «globalización» es, aparentemente, sólo descriptiva de unas relaciones de producción e intercambio realmente globalizadas. Pero no lo dice todo. Porque en esa supuesta obviedad enunciativa, unos son los globalizadores y otros los globalizados. (MC, 684)

Y la síntesis de esa dialéctica de unos contra otros, de norte frente a sur, oeste frente a este, centro frente a periferias, invasores frente a invadidos, colonizadores frente a colonizados se expresa en el siguiente diálogo entre Carvalho y un asistente a su conferencia:

- ¿Qué es la globalización?
Silencio.
- ¿Una situación?
Silencio.
- ¿Una ideología? Si es una situación, vale, asumámosla. Pero si es una ideología, ¡cuidado! Esa ideología puede ser la falsificación de las relaciones reales de dependencia entre ¡globalizadores y globalizados!
«La tensión dialéctica entre globalizadores y globalizados», repitió Carvalho varias veces, como si padeciera una obsesión, hasta que se levantó un joven voluntario brasileño y se dirigió a todos los presentes, no a Carvalho en particular:
- ¿Acaso no utilizamos palabras como globalización para desdramatizar y deshistoriar el lenguaje? ¿Qué queremos decir cuando hablamos de norte y sur, centro y periferia?
- Explíquese – lo instó Biscuter, que formalmente seguía siendo responsable de la conducción del debate.
- Para mí, globalización es un eufemismo que enmascara la significación real, vigente, de la fase actual del desarrollo del imperialismo capitalista, eso que balsámicamente llamamos capitalismo multinacional. (MC, 734 – 735)

Sabemos por una indicación final que el tiempo que ha durado la particular vuelta al mundo de Carvalho es de unos seis meses, ya que al volver a Barcelona señala la necesidad

de “comprobar las alteraciones padecidas en medio año de soledad, medio año sin la mirada de Carvalho” (MC, 830). En ese espacio de tiempo, la insigne pareja compuesta por Carvalho y Biscuter ha recorrido una treintena de países, empezando por Europa, siguiendo por Asia, atravesando el Pacífico para ir a parar a América del Sur, y terminar en África. Italia, Grecia, Egipto, Israel, el Líbano, Siria, Turquía, Grecia de nuevo, de vuelta a Turquía, Azerbaiyán, Turkmenistán, Uzbekistán, Afganistán, breve travesía por Pakistán, la India, paso por Bangladesh, Tailandia, Singapur, Malasia, Indonesia, Australia, el océano Pacífico, Chile, Argentina, salto a Brasil y de allí a Senegal, Mali, Argelia, el Sáhara, Marruecos, España y Francia antes de pisar de nuevo España, en Barcelona, para ser inmediatamente arrestado: este es el recorrido en esos seis meses. Podemos decir que el viaje es circular, condición sobrevenida porque el punto de partida es el mismo que el de llegada en el caso de Carvalho, y circular también en que el personaje vuelve a un espacio propio, el de su casa y en última instancia, la cárcel por la que ya pasó. Si el espacio marca una circularidad, el temporal está sometido a un flujo que nunca vuelve. La circularidad se distingue en que el tiempo lleva al personaje a mirar dentro de sí mismo. El discurrir del tiempo no puede ser circular, dado que el momento temporal del inicio y del final están alejados por esos seis meses del relato, narrados en 831 páginas. De hecho, la novela se abre focalizándose con los perseguidores de Carvalho, cuando éste ya ha partido. Son ellos los que anuncian que los perseguidos van a llegar a Génova. Así pues, el momento en que Carvalho y Biscuter dejan Barcelona está ausente del relato, al iniciar la narración la pareja detectivesca o de exploradores va a desembarcar en Italia. La falta de circularidad temporal establece otra imposibilidad, la resolución del desorden reinante en todo el mundo, ante el cual el personaje tampoco será el mismo, evolucionará sin encontrar el punto referencial que ha dejado al iniciar la huida. A medida que avanza la novela, Carvalho se va desdibujando y Biscuter adquiere mayor relevancia. Parecería que el detective, incapaz de dejar de ver pobreza, injusticia y conflictos por doquier, se cansase de constatar un estado irreversible. La naturaleza de dicha irreversibilidad hay que buscarla en los círculos de poder y económicos, en la dominación de unos sobre otros. Llegados a este punto, es necesario mencionar que existen balizas temporales que permiten situar la narración en 2002. Leemos fechas concretas referidas al relato del viaje, en dos situaciones muy concretas, hacia el final de la novela. La primera es en la nota de adeudo de Carvalho a Biscuter, en la que además aparecen reflejados los nombres completos de ambos. Está fechada a “3 de diciembre de 2002” (MC, 669) y ambos se encuentran en Brasil, dispuestos a saltar al maltratado continente africano. La segunda fecha exacta, es justamente el 25 de diciembre de 2002 y se menciona en dos ocasiones; una mientras

Carvalho desayuna en Francia, “25 de diciembre de 2002. Navidad” (MC, 822) y este mismo día aparece, justo al ser detenido, “estuvo tentado de decirle que «hoy es Navidad»” (MC, 831). Entre estas dos fechas, Carvalho y Biscuter han recorrido el río Níger, se han adentrado en territorio saharauí, antes de pasar a Marruecos, acabar en Francia pasando por España en el caso de Carvalho y al final, el detective pisa Barcelona el día de Navidad. En estas tres semanas, el viaje ha discurrido rápidamente, dada la cantidad de eventos, sin olvidar el despegue rumbo al espacio de Biscuter. Sugiere al lector que cuando la aventura está a punto de terminarse, sí se indican los puntos temporales exactos, frente al fluir a compás del viaje anterior. En contraste, aparecen fechas concretas en las reminiscencias de Carvalho, como su visita a Bangkok, ya que se indica 1982 (MC, 423), el momento en que Biscuter entra a trabajar con él, 1974 (MC, 111). Es como si los elementos de la memoria hubiera que situarlos en el contexto del relato con mayor precisión que el presente de la narración. Esta importancia de las fechas pasadas en contraposición a las del presente de la acción se enmarca dentro del constante rol que despliega la memoria en la poética del autor. El otro procedimiento que nos permite situar la acción en un marco temporal es indirecto, se trata de referencias a la actualidad del momento. Por ejemplo, durante la travesía del Pacífico, “De vez en cuando Oñate conectaba partes de noticias y así se enteraron de que un comando de guerrilleros chechenos se había apoderado de un teatro de Moscú y retenía a muchos espectadores como rehenes” (MC, 557), el asalto al teatro Dubrovka que sucedió el 23 de octubre de 2002, permite situar a los dos viajeros en medio del Pacífico a finales de octubre. Por otra parte, toda la novela está rodeada por el futuro advenimiento de la guerra de Iraq (se entiende que la segunda), que se produjo finalmente en marzo de 2003, por lo que la acción tiene que ser anterior a este evento. La escasez de las fechas exactas contrasta con las indicaciones al “día siguiente” que marcan las pautas del recorrido. Esta aparente desconexión con el tiempo traslada al lector al distinto *tempo* con que se mide un viaje mítico, a largo plazo, no sometido a los plazos de aviones y paquetes turísticos de siete días con “todo incluido”. Pero es mejor no dejarse confundir por esta supuesta desaprensión por las prisas turísticas, puesto que Carvalho y Biscuter adoptan en muchas ocasiones la figura del viajero por excelencia de finales del siglo XX e indudablemente el del siglo XXI: el turista. Posiblemente la mejor imagen del héroe de aventuras postmoderno sea la de un turista. Pero el turismo no es una actividad inocente. En primer lugar, porque su ejercicio es unidireccional, de países “ricos” a países “pobres”, no permite un auténtico intercambio y, sin embargo, es la única posibilidad de aproximación que parece existir. Segundo, porque la cantidad de personas que pueden dedicarse a ella es limitada, está sesgada por la capacidad monetaria. El poder adquisitivo

determina quién se embarca en ella y quién no. Proporcionalmente, es una parte muy reducida de la población la que puede ser turista. En otro plano, es una actividad, especialmente de masas, que provoca un impacto sobre los países que reciben turistas. El impacto tiene un doble filo, genera flujos económicos, pero también puede provocar deterioro medioambiental y disrupciones en modos de vida tradicionales, la competición por atraer a esas masas turísticas, aun arriesgando la propia cultura. La condición privilegiada del turista, procedente de países “desarrollados”, frente al refugiado, al migrante, originario de lugares menos afortunados, se percibe en los pasos fronterizos, incluso complicados como en Israel, donde “los trataron como a europeos” (MC, 101). Los dos personajes se someten a las dos caras del turismo, a la privilegiada, ya que se alojan en establecimientos de renombre, como en Singapur, en el hotel Raffles y, a la de trabajadores, como en Indonesia, donde pagan el pasaje, embarcando como trabajadores del crucero, Carvalho en calidad de relaciones públicas y Biscuter con uno de sus talentos, el de cocinero. El revés de la situación es pecuniario, lo que no deja de asombrar a Biscuter, ya que “El evidente clasismo que iba a separar el trabajo manual de Biscuter y el relativamente intelectual de Carvalho se compensaba con casi el doble de ganancias para el cocinero” (MC, 468). Ya hemos dicho que a medida que avanza la expedición, Biscuter se crece intelectualmente respecto a Carvalho, es capaz de plantar cara a su jefe, hasta el momento final, en que se independiza y elige su propio camino; pues bien, también se da una vuelta de tuerca a las relaciones económicas entre ambos, en las que el empleador termina por pedir dinero a su empleado. En este momento, en que aceptan el empleo en Indonesia, la capacidad económica de Carvalho empieza a menguar y las diferencias de ganancias entre ambos marcan un nuevo hito para Biscuter, que ya no está subordinado a su jefe, al menos económicamente. Este crucero les pone en contacto con los turistas, desde el punto de vista del trabajador de esta industria. Así, Carvalho observa el particular percal de la fauna que se permite cruceros de lujo.

Si bien todos los itinerarios turísticos habían provocado una cierta uniformidad del mercado, siempre era posible lo diferente, y había que valorarlo ante un público tan selecto. A Carvalho le pareció una observación estúpida. ¿Dónde estaba el público tan selecto? Simplemente se trataba de gente que podía pagarse el viaje y que sabía leer y escribir, es decir, firmar *traveler's checks* o recibos de tarjetas de crédito. (MC, 483 – 484).

Una vez más, las relaciones entre unos y otros se monetizan, entre los visitantes y los visitados. Se rompe la magia del viaje, de la aventura, del encuentro con otras culturas, que se mercantilizan en la dinámica fagocitadora del turismo. La figura del turista se reduce a alguien que paga. Su capacidad de discernimiento o de empaparse del otro también se

encuentra notablemente menguada, a tenor de las observaciones que hacen los pasajeros del crucero.

La conciencia crítica es lo que impide a Carvalho y también a Biscuter mecerse en la superficialidad del paseo meramente “turístico”. Ya el recorrido está alejado de catálogos de operadores turísticos, si bien llegan a destinos muy conocidos, como Bali. Pero es que además, a lo que ven, aplican una lectura más allá de hechos y guías. La extrañeza del entorno se transforma en virtud de la memoria de cada uno de los dos personajes en proximidad al lugar de origen, esa España depauperada y constreñida de la posguerra. Aquí, el tiempo del relato se aleja de la linealidad y se adentra en los recovecos de un pasado anterior a la historia. Este pasado tiene distintas capas. Está la memoria de una época, recogida por Biscuter y Carvalho que les remite inevitablemente a sus respectivas biografías. Está la otra memoria digamos de la serie negra de Montalbán, en un diálogo con los otros episodios. En el primer caso, se produce una comparativa establecida por el sometimiento de la pobreza.

Biscuter [...] evocaba el conocimiento del muchacho, su verdadero introductor y compañero en Afganistán antes del reencuentro con Carvalho y la impresión recibida de cuánto se parecían los habitantes de pueblos subdesarrollados a los españoles de su infancia y su primera juventud.

- Es que éramos igualitos, jefe. Sobre todo los pobres, claro. Le quita usted Alá y le pone el Sagrado Corazón de Jesús, y lo mismo.
- También los ricos se parecen a nuestros ricos. (MC, 345)

Los dos viajan en tren por la India y Carvalho también vuelve a recuperar imágenes de su infancia, de la España de posguerra, en un espacio alejado que, sin embargo,

...a Carvalho le recordaba trenes de niñez y juventud, como el que lo había llevado de Barcelona a Galicia, en plena infancia, para conocer a sus abuelos paternos. El fluir del río se acoplaba al de su memoria. Salieron de ella situaciones, palabras, hechos ligados a aquel viaje épico por una sedienta España de posguerra, sin trenes eléctricos, obligados transbordos que podían durar toda una noche y asaltos a vagones de tercera superpoblados en los que niños y maletas entraban por ventanillas como declaración de principios y voluntad de viaje. (MC, 346).

El pasaje anterior se inserta en una escena en que los dos viajeros van siguiendo el curso del río Ganges. Así, Montalbán se sirve de la metáfora del río, para aplicarla en la construcción de la percepción temporal de su personaje, en la que “la voluntad de avanzar en el mismo sentido de su vida y de su muerte les fuera imponiendo la evidencia del futuro” (MC, 345) y “el fluir del río se acoplaba al de su memoria” (MC, 346). Carvalho ya presiente que tiene que recoger sus señales identitarias volviendo atrás en su mente, y que el futuro aparece como una nebulosa de nefastos presagios. Igual que el curso de un río, que no vuelve hacia arriba, el transcurso, el viaje de la vida de Carvalho queda en los posos

de su memoria. Y su viaje de exploración por el estado de desorden del mundo se resume en su pesimismo ante la imagen del futuro que inexorablemente se avecina.

Por tanto, a través del viaje, el personaje va leyendo no sólo las claves de un presente que le hace sumirse en el pesimismo, sino de algunos momentos que le marcaron en su pasado. Esto sucede tanto con Carvalho como con Biscuter. Es inevitable que los recuerdos personales se mezclen con los históricos. Así, durante la incursión por tierras griegas, encontramos la superposición de los distintos niveles memorísticos: personaje, serie Carvalho e Historia:

Los viajes de juventud tenían casi todos el común denominador del placer y la complacencia por un sistema de vida liberado de cualquier prisa, algo fatalista porque Carvalho había conocido una Grecia que, bajo una monarquía anodina, había pasado de una guerra civil a una dictadura militar. Y en un largo recorrido por el monte Athos con el pintor Artimbau, el encuentro con los popes y los alambiques donde elaboraban el ouzo había llegado al fondo de la relación real entre el tiempo y el espacio griegos. Grecia era otro país que no había hecho en su momento la revolución industrial y, como España, todavía dependía de los coroneles y los popes, de los cantantes y de los exiliados que exhibían en París la desnudez morada y tumefacta de la Grecia aplazada o torturada. (MC, 51)

En este pasaje, leemos las impresiones dejadas en Carvalho las anteriores visitas a Grecia, que le llevan a analizar el devenir histórico del país y compararlo con el de España. De aquellos barro, estos lodos: refrán que se evoca el conjunto de la percepción del Estado griego, fruto de una industrialización fallida, una guerra civil y una dictadura. Sin duda, equiparable a aspectos históricos de España. No se puede escapar de acciones pasadas, que explican el punto al que se ha llegado. En este sentido, la visión desarrollada por Montalbán a través de su personaje se puede decir que es historicista, tanto tomando una referencia individual del personaje como colectiva, de un país. Por otra parte, *Milenio Carvalho* recoge apariciones o evocaciones a personajes de la serie. En este caso, es Artimbau, que ya apareciera en *Los mares del Sur*; en otros, será Alma de *El Quinteto de Buenos Aires* o el caso de *Los pájaros de Bangkok*, según la geografía que transiten los personajes. El espacio actúa como atizador de la memoria. Se introducen distintas analepsis externas si tomamos como referencia únicamente la novela de *Milenio Carvalho* para reflejar los episodios de otras novelas o el pasado de Carvalho no incluido en la serie. Los distintos lugares guardan las resonancias de lo vivido allí y Carvalho no puede escaparse a las cavilaciones que le provocan sus propias reminiscencias. Grecia también trae la rememoración de la vida personal de Carvalho, el fugaz matrimonio, la hija a través del lugar visitado durante la luna de miel, la isla de Patmos. Al final de la novela, encontramos también ejemplos de analepsis internas homodieéticas de carácter repetitivo, como por ejemplo el recuerdo del muchacho afgano que pregunta por las posibilidades de

encontrar trabajo en España (MC, 288 – 289). Al hacer referencia a un momento anterior del periplo, recupera la memoria de ese viaje y especialmente los posos amargos que va dejando la visita a tantos países. La conclusión a que llega Carvalho es desoladora:

- Pesimismo histórico. No podemos hacer nada para frenar las destrucciones. Recuerda el viaje que hemos hecho y no sólo por Argentina, donde hemos ido del pingüino al glaciar como dos especies protegidas. Ni siquiera el hombre ha accedido a la condición de especie protegida, especialmente si nace en Afganistán, en Etiopía o en Iraq, quién sabe, mañana. Si alguna vez volvemos a lo que hemos llamado normalidad para impedirnos la angustia, ¿cómo vamos a contemplar la lógica de los tiempos y las cosas? Hemos hilvanado casi las mismas desgracias que un viajero romántico del siglo XIX, pero nosotros lo hemos hecho en avión. (MC, 612).

Como vemos del nivel individual se pasa al colectivo, el pasado del personaje le permite hacer una proyección nada halagüeña hacia el futuro del mundo y surge así el sentimiento de la imposibilidad de construir un mañana o surgen dudas sobre la vuelta a su punto de partida, por mucho que Carvalho termine optando por esta opción; pero el punto de partida no es el mismo que el de llegada, es el propio personaje quien cambia, en el transcurso de esos seis meses de aventura por los confines de la desesperanza mundial. El tiempo actúa notablemente sobre el personaje, que se retrae cada vez más cuanto más observa del estado del mundo, es el viejo tópico del sufrimiento que conlleva el conocimiento, tal y como indica la cita flaubertiana inicial extraída de *Bouvard et Pécuchet*. Uno de los ejemplos que dejan sin aliento todas las esperanzas es el del joven afgano que pregunta sobre las posibilidades de encontrar trabajo en España (MC, 288 – 289), a lo que Biscuter responde “Ninguna” (MC, 289), pero no sin antes dejar Carvalho su impronta en una respuesta que aúna visión social y literaria y que se entiende también como síntesis del punto de vista de su autor:

Pero lo mejor que le puede ocurrir a un hispanista es dejar de serlo, de la misma manera que el regalo más espléndido que puede recibir un afgano es adquirir otra nacionalidad, y nada supera la situación de aquel que no tiene nacionalidad alguna. Todas mis novelas maduras son propuestas de exilios absolutos y, por tanto, reflejan perfectamente su situación. Son ustedes los exiliados absolutos. [...] ¿les parece a ustedes que están en Afganistán o en una propuesta de Afganistán que no les pertenece? [...] recuerden ustedes que la fundación del prontuario literario de comportamiento moderno, según el criterio de la burguesía como clase ascendente, se produce en una isla, desde la soledad ensimismada de un isleño: Robinsón. La filosofía capitalista de la libertad de iniciativa se basa en el exilio de un isleño, Robinsón. (MC, 288).

El personaje no asume plenamente su condición de turista, sino sólo ciertos aspectos que implican la visita, el acercamiento al otro. No se refugia en la superficialidad del turismo, movido por la capacidad adquisitiva, sino que es altamente permeable al significado del espacio que pisa a las coordenadas históricas, y a su rol dentro de la geopolítica mundial. Se podría estirar el concepto de *no lugar* aplicado al turismo, ya que los turistas pisan

rápidamente y apenas se mezclan con el entorno, en un usar y tirar propio de los *tiempos líquidos* descodificados por Bauman (2007). Carvalho no se amolda a esa concepción y mantiene el espíritu crítico que le impide disfrutar de la inconsciencia del turismo. En ese sentido, el héroe postmoderno reducido a la figura del turista en su huida supera con creces la visión reduccionista de las coordenadas espacio-temporales de los lugares que visita. Los espacios para Carvalho son improntas históricas, nunca menguan a la categoría de lugar de paso o de *no lugar*.

Por otra parte, la vivencia de un presente que disgusta acompaña a la revisión de los acontecimientos históricos de los que fluye, tanto a nivel individual como colectivo, y unas proyecciones hacia el futuro sumamente inquietantes, en que se plantean incluso los conflictos venideros: “la lucha final entre el capitalismo controlado por Estados Unidos y el controlado por la China que fue comunista” (MC, 309). El presente, único momento temporal no diluido en las arenas del tiempo, es percibido siguiendo la línea de Sciascia. Este escritor y su visión del presente son evocados cuando, al llegar a Italia, un personaje secundario recuerda “un escritor italiano lo expresó magníficamente cuando habló de «el presente como inquisición».” (MC, 21). La focalización en el presente contrasta con los distintos tiempos lingüísticos; en esencia, los tiempos del pasado dominan la parte narrada, mientras que los diálogos están en presente; sin embargo, por mucho que desde el punto de vista del narrador se adopte la postura de hechos acontecidos, la ausencia de marcadores precisos del tiempo, como las fechas exactas, recrean la impresión de un presente, en que el lector acompaña a los personajes en ese viaje alrededor del mundo. Así el tiempo lingüístico se distancia de la poderosa imagen de tiempo que fluye y crea su propio recorrido. No es por tanto sorprendente que las dos únicas menciones a una fecha precisa de un día concreto se indiquen hacia el final de la novela, la precisión temporal sugiere que el tiempo del viaje va a terminar o se ha acabado en el segundo caso, en que Carvalho ya está en Barcelona, y se mide su discurrir por los criterios del tiempo de calendario, mucho más rígidos y menos evocadores que el vaivén de un periplo. Por eso, la inquisición del presente domina buena parte de la novela, pero es un presente que no se puede aislar del pasado, en una visión historicista del individuo y del conjunto. Carvalho ha llegado a ser el personaje con su pasado de joven militante comunista auestas, sus casos anteriores y todo lo que aprende le termina por desdibujar frente a un Biscuter que pone el contrapunto, al aventurarse en la esperanza de una utopía espacial. Otra forma de percibir los cambios que opera el paso del tiempo en el personaje es la evolución de sus impresiones literarias:

Cuando era un joven comunista todavía permanecían frescas las huellas y las sangres de la guerra civil en Grecia, y él amaba a los poetas comunistas griegos o turcos, Ritsos o Himmet, Himmet o Ritsos, como una demostración de que una filosofía realmente emancipatoria pasaba por encima de los tópicos nacionalistas. Ahora que ya no era joven y probablemente tampoco comunista, toda la poesía del siglo XX le parecía una colección de nanas para abortos o de oraciones fúnebres para nostalgias inútiles y tal vez sólo hubiera piedad para un siglo tan fracasado si a alguien se le ocurriera construir un parque temático con todos los excesos de un falso escenario. (MC, 65 – 66)

La pérdida de las esperanzas y de la visión política se acompasa con una abulia literaria, donde los antiguos poetas amados caen al ritmo que se deshacen los postulados del siglo XX. La dicotomía esperanza – desesperanza queda patente con el final, ya que el mundo no tiene solución, hay que buscarla en las estrellas, el papel que adopta Biscuter, que se muestra activo; por el contrario, Carvalho cae en la desilusión completa, “tal como está el mundo, ese mundo por el que acabo de dar una vuelta de escandalizada inspección, el único lugar lógico a mi alcance es la cárcel” (MC, 831). Como en muchas otras novelas de la serie, Carvalho desempeña diversas funciones; una de ellas es vehicular el punto de vista del autor, así el personaje es un inadaptado del tiempo que le ha tocado vivir, no puede transigir con “esa aceptación de la realidad más mezquina que se ha vivido en los últimos veinte años” (Vázquez Montalbán en Colmeiro, 2007:292 – 293)¹⁰².

Otra perspectiva de espacio y tiempo es la dimensión mítica del viaje. Todos los viajes imitan, reproducen o esperan alcanzar esos otros recorridos imaginarios, llamados míticos, o soñados durante la infancia. Un ávido lector literario se figuraría sin dificultad que todos los viajes que realice de adulto están en cierta manera en aquellos otros recorridos en la niñez al son de pasar páginas. Como afirma un personaje en Turkmenistán: “Mis lugares míticos son literarios y no quiero conocerlos para que no me defrauden. Algún día llegaré a un lugar y sabré que es mi lugar” (MC, 241). Como no podía ser de otra manera, esa vieja obsesión montalbaniana de “aspirar a llegar a algún lugar del que no quisiéramos regresar” (Vázquez Montalbán, 2003:23) se encuentra también presente en su última novela, incluso cuando se descubre “la inutilidad del viaje como huida” (Vázquez Montalbán, 2003:23). Carvalho, por el contrario, se adentra en uno de sus lugares míticos, la ciudad de Samarkanda, pero como le advierte un personaje secundario: “Samarkanda no existe. [...] Estamos en un país potencialmente riquísimo pero lleno de muertos de hambre y al borde de todas las guerras que van a desatarse por el petróleo” (MC, 249). Posiblemente las ciudades míticas no vivan fuera de la imaginación y las páginas de algunos libros. Carvalho también lo descubre, por mucho que proclame que “Samarkanda fue[ra] una

¹⁰² Aunque la edición de Colmeiro es de 2007, la realización de esta entrevista data de 1996, mucho antes de que se publicase *Milenio Carvalho*. Ver Colmeiro [ed.] (2007).

ciudad mítica durante toda mi etapa de estudiante” (MC, 265). El mito permanece en la memoria, “un obsoleto yacimiento más de sus ensueños” (MC, 266). Montalbán recoge una vez más el poema de Pavese *Los mares del Sur* para desacreditar “toda posibilidad de mitología terrestre” (MC, 266). Y el tiempo del mito se sitúa en la infancia, en la juventud, en los albores, no en el cinismo ni la desilusión de la edad adulta. Respecto a sus características geográficas, Biscuter hace la observación de que “los lugares que llegan a la categoría de mito” (MC, 443) “siempre son islas” (MC, 443). Los ejemplos que pone son “Grecia, Lesbos, Ítaca, Creta... [...] hay otras, Koh Samui, Ibiza, Bora Bora, Alcatraz...” (MC, 444). Llegar a una isla en la que uno no pueda ser encontrado es componente esencial de la huida, por eso los viajeros que huyen fantasean con la posibilidad de arribar a islas inexploradas. Pero incluso ellos vuelven. Y, a veces, hasta regresan a los lugares que pisaron antaño. El retorno no siempre está a las alturas de las expectativas generadas por el mito y por el pasado. Es lo que le sucede a Carvalho con uno de los lugares mencionados por Biscuter: Koh Samui, que “había evolucionado [pero] no tanto como para morir de éxito como les había sucedido a Hong Kong o a Benidorm” (MC, 445). En el permanente diálogo que se establece entre prosa y verso dentro de la obra de Vázquez Montalbán, para sus lectores, en Koh Samui resuena el poema incluido en *Pero el viajero que huye*, en el que

y fue en Kho [sic] Samui
donde me vi olvidado en el fondo del mundo
sin otra vida que el sentir del tiempo
y el temor creciente de no vivir dos veces

era preciso llegar a Kho [sic] Samui
para ignorar preguntas contestadas descubrir
el silencio estancado en el cubil de las palabras
emitir el grito que contesta

la soledad moral de las estrellas
(Vázquez Montalbán, 1991:57)

El eco de estos versos destila aroma a muerte, a soledad, tras todo periplo vital. Todo el poemario está teñido por “la ineludible uniformidad del mundo y la vacuidad e inutilidad de cualquier intento de evasión” (Tyras, 2007:113) en el que se ratifica el fracaso del viaje, al ser “la búsqueda de un imposible Edén – del que son figuración los destinos exóticos – en el que aliviar una soledad moral de naturaleza cósmica” (Tyras, 2007:114). También fracaso de todas las utopías del siglo XX, y esos lugares, como Koh Samui, que “habían albergado a un buen puñado de sabios occidentales fugitivos de todas las derrotas de todos los mayores del 68 y sucesivos, a lo largo del infame calendario de los años setenta del

siglo XX.” (MC, 449 – 447) El viaje metafórico al Sur también esconde y desvela todo el desencanto ante un siglo XXI que posiblemente sea una

época menos interesante [...]. Cuando la única noticia previsible es que Estados Unidos va a machacar a Iraq [...]. La suerte está echada. Siempre lo estuvo, pero durante doscientos o más años de hipótesis racionalistas llegaron a creer que era posible combatir la predestinación, la única innegable, la que permite al más fuerte devorar al más débil desde que la ameba es la ameba. (MC, 447)

Vueltas al tiempo. La vuelta al mundo, por obra y arte de la memoria, se transforma en una vuelta al tiempo. Frente a la progresión continua del tiempo, la dialéctica del progreso, no queda sino abordarlas desde sus constantes interrupciones, ya que evoluciona de manera mucho más discontinua e incluso en ciertos aspectos históricos puede considerarse hasta circular. Y “el siglo XXI nacía con una gran incapacidad para los mitos” (MC, 65) en que, además, la dinámica de la globalización, ese nuevo orden mundial, condena a los habitantes del planeta a estar “entre la inanición y el anonimato, algo parecido a una nueva clandestinidad, como si viviéramos en una catacumba no material, disfrazados de supervivientes sin memoria ni deseos” (MC, 646); justamente faltan las dos constantes de toda la obra de Vázquez Montalbán, memoria y deseo. Personaje y autor no encuentran su acomodo y se convierten en prófugos de un siglo XXI con el planteamiento de la lógica mundial, privativa de aspiraciones humanistas. Ese examen crítico de *l’air du temps*, entendido desde la perspectiva del Sur, ese Sur explotado y expoliado, mucho más que coordenada geográfica. Es precisamente el descubrimiento de ese Sur, lo que lleva a Carvalho a alejarse del turismo, y adoptar una incómoda postura de viajero postmoderno, que en ocasiones roza la condición del turista, pero mantiene una distancia crítica con ese acercamiento al otro. Sin embargo, tanta exploración de las miserias del Sur también lleva al personaje a preguntarse por la dificultad que ha elegido para su periplo. Una vez más el tópico del sufrimiento que acarrea el conocimiento:

Kilómetro tras kilómetro, Carvalho fue reconstruyendo un viaje en el que no acababa de comprobar las ventajas de ser un viajero y no un turista. Tal vez se había equivocado de itinerario y estaba dando la vuelta al mundo demasiado vecino al sur. Una vuelta al mundo más al norte hubiera sido menos conflictiva, porque es cosa sabida que casi todos los desastres ocurren en el sur, los geológicos y los humanos. (MC, 334)

Si veinte años antes, Vázquez Montalbán había concebido el Sur como una entelequia que signifique “la material necesidad de otra organización de vida que resitúe los puntos cardinales y supere la actual división que otorga a los unos el poder, es decir, la ética y a otros, la estética” (1985:4), ya que “el Sur es la única posibilidad de Historia que nos queda” (1985:4), el paso del Milenio, o “una confusa instalación de la relación espacio-tiempo comercializada bajo la etiqueta de «Milenio»” (MC, 66) borra esa posibilidad de

construir otro orden organizativo mundial. La peculiaridad del viaje hace retrotraerse a Carvalho a su infancia en la España de la posguerra. El cambio se ha operado también en España, que mientras “en plena posguerra civil algunos rincones de Barcelona adquirirían la teatralidad y a la vez la poquedad de zoco de país pobre” (MC, 698), con el paso del tiempo ha evolucionado de “rostros insuficientemente europeos que, con el tiempo, se fueron pareciendo cada vez más y más a los profesores de orquesta suizos o a los ingenieros japoneses” (MC, 698). El tránsito a la alternativa del norte, “el norte es la realidad de la corrupción pactada, y todo lo demás, la escenificación de una convivencia con reyes y militares” (MC, 401) no se efectúa de manera indolora; Montalbán ha denunciado en su poética la pérdida de la memoria con que se ha transcurrido buena parte de ese periodo histórico conocido como la Transición. Una sociedad desmemoriada, que teme evocar su pasado so pena de levantar cicatrices no sanadas, no se asienta en pilares sólidos, y se destruye a sí misma, en la incapacidad de repensarse desde una perspectiva histórica. Así, el eje temporal subraya la importancia de un contexto social, histórico y político, cuyo análisis se reivindica desde el espíritu de crónica de una época que es la serie Carvalho.

Estas dos dimensiones, tiempo y espacio, cobran vida en eso que llamamos memoria. Las profundidades a las que nos invita a viajar Montalbán en *Milenio Carvalho* se superponen en un plano del personaje, que recorre tanto lugares geográficos como imaginarios a través de su memoria y de la literatura, del mundo, que no supera las líneas divisionarias entre unos y otros, y sucumbe una vez más a desigualdades y fraccionamientos, y del tiempo de su propio autor, que incluye algunos de sus poemas, de sus referencias literarias, en un sumario de muchas de las claves de su poética fundamentada en la memoria y el deseo. Son muchos, por tanto, los tiempos que mezcla Montalbán en la última aventura de Carvalho: tiempo de una concluyente huida, y que el lugar del que no regresar es el de la educación emocional, la cárcel, la privación de libertad, y por el que transitan tantas otras huidas paralelas, del protagonista y de otros secundarios; tiempo de un mundo que se disgrega bajo la fachada de una aparente interacción llamada globalización; pero también tiempos del escritor que remite a su obra poética, a sus lecturas y a su modo de entender la realidad para dejar al lector ante la imposibilidad de huir en un mundo cada vez más angustiante. En este sentido, las analepsis que salpican la narración incrementan la importancia de comprender el alcance del pasado en el presente, así para desentrañar muchas de las inquietudes e incertidumbres que proyecta algo que todavía no existe, como el futuro, hay que girarse y mirar atrás. Al igual que ya sucediera con *Asesinato en el*

Comité Central, las analepsis respecto a la ontogenia del personaje reproducen las asociadas a toda una época. La estructura temporal le sirve al autor no sólo para dotar de encuadre a las coordenadas del espacio y al discurrir del viaje, sino también para poner de manifiesto la importancia de un contexto histórico, sin el cual no es posible entender el presente, por muy inquisitorial que se perciba, ni mucho menos actuar en un futuro. La originalidad de este marco temporal se articula en el recurso a recurrir a la cadencia del viaje para marcar el paso del tiempo, pero la estructura temporal actúa como bisagra para desvelar la plena significación de las dinámicas sociopolíticas a escala mundial. Si en buena parte de las novelas del ciclo Carvalho, como *Los mares del Sur* o *Sabotaje Olímpico* por poner dos ejemplos, el crimen se comete también contra la propia ciudad de Barcelona, a la que se priva de su memoria; en *Milenio Carvalho* se amplía la escala, y directamente se omite el crimen que sirve de pretexto para situar ese otro crimen, cometido por la lógica aplastante de los condicionantes económicos y políticos en lugar de por un único individuo, y que atenta contra toda esperanza en la vieja ilusión de “un mundo mejor”. En definitiva, ante la imposibilidad de escapar del tiempo y de la desolación, lo único que queda es la reivindicación de la memoria.

6.4 Memoria y desasosiego

En su obra *L'Évolution créative*, publicada en 1907, Henri Bergson escribió que “le temps est une invention, ou il n'est rien du tout”¹⁰³; lo cierto es que el tiempo es, además, el mayor de los criminales, ya que su transcurso por definición acaba con todo. De igual manera, es el mayor encubridor de los crímenes que, si no se descubren en un lapso relativamente corto, corren el riesgo de perderse en el olvido. En la ficción policiaca, el tiempo narrativo es clave para construir el suspense y la reconstrucción del crimen. La lógica narrativa impone que dicha reconstrucción se fundamente en continuas analepsis que vengan a colmar el tiempo elíptico del crimen. Pero la transferencia entre el tiempo narrativo y el tiempo histórico es constante en dos autores como Henning Mankell y Manuel Vázquez Montalbán. La estructura temporal que utilizan, si bien distinta para cada caso, está en consonancia a la revisión crítica del tiempo (pasado, presente y los interrogantes del futuro) que proponen. En el caso de los dos últimos episodios de sus respectivas series, el tiempo desempeña un rol preponderante, principalmente por su significación de final, ya que resuenan no sólo a despedida, sino también a expiración.

En Henning Mankell, si uno de los ejes de su poética es la exploración de la alteridad, en la novela estudiada ésta se sitúa dentro del terreno de lo propio dibujado por la línea del tiempo en el pasado. El crimen es múltiple en *El hombre inquieto* y el drama gira en tres polos de acción: el asesinato de la mujer del desaparecido, el crimen del desaparecido y la enfermedad de Kurt Wallander, que, mientras investiga, se va sumergiendo en sus sombras. Además, una de las claves de la conexión con el lector es la figura del investigador y la importancia de su vida privada para establecer complicidad con los lectores que siguen ávidamente tanto la investigación como el devenir personal del detective; en esta novela, el apartado de su vida familiar ocupa un lugar central en la trama. Wallander está inmerso en una investigación en la que es *partie prenante*, es decir, está involucrado personalmente, por su relación con el desaparecido, pero también por el otro que va descubriendo. Ese otro es el pasado y una incipiente conciencia empieza a surgir en él sobre su rol activo como ciudadano, que hasta ahora no había desempeñado. De hecho, Wallander había permanecido centrado en sus pequeños problemas, pero comienza a atisbar el alcance que la geopolítica mundial ejerce sobre los individuos y cómo los individuos se vuelven cómplices con su dejadez, con su falta de implicación. El tiempo de Wallander ha pasado, eso queda patente en la novela, que se abre paso a una nueva

¹⁰³ Frase que se ha vuelto paradigmática desde entonces. No se cita página alguna, al no haberse consultado la edición original.

generación, tanto la representada por su hija, como la siguiente, a través de su nieta. Es esta proyección hacia el futuro lo que dota de ilusión a su incipiente vejez. La angustia que experimenta el personaje ante el paso del tiempo le acerca, si cabe aún más, a todos los lectores. La estructura temporal se enfrenta a la linealidad textual y linealidad inventada para trazar las líneas temporales establecidas de pasado, presente y futuro para elaborar los procesos de interpretación temporal que se elaboran dentro de cada uno. Por eso, de forma inusual para las convenciones de la narrativa policiaca, Mankell construye su intriga no sólo de analepsis, sino que es notable la utilización de prolepsis, no meros indicios para fomentar el suspense, sino ventanas que proyectan la narración hacia un futuro cuanto menos plagado de incertidumbres, en la que sólo cabe una única certeza: la de la muerte. Y el poder interrogador que se abre para ejercer un repaso crítico sobre la propia existencia. Los vestigios que se van dejando tras de sí son la clave para reinterpretar el propio tiempo. Y del nivel individual se para establecer una extrapolación con lo colectivo, cuáles son los vestigios que ha ido dejando detrás una época ya definitivamente pasada. Qué es lo que ha quedado de la guerra fría. El tiempo ha pasado, pero muchos de los mecanismos políticos siguen funcionando, con toda su perversión y la subversión de los principios de un Estado de derecho.

Por su parte, en la última aventura de Carvalho, el crimen que sirve de pretexto para examinar el funcionamiento de una sociedad en un tiempo dado se haya ausente. Directamente, Vázquez Montalbán prescinde de buena parte de las bases de la novela policiaca para centrarse en la exploración del mundo, un mundo contra el que se cometen múltiples fechorías. El estado de ese mundo es el auténtico crimen de la novela, contra el cual Carvalho no puede hacer nada, salvo sumirse en un profundo pesimismo y retirarse de ese mundo, para acabar en la cárcel. Constituye un retorno al punto de partida, de un tiempo que se haya elíptico de la novela y de la serie, pero que se recupera a través de frecuentes analepsis, el tiempo pasado en la cárcel. Para él y para Biscuter, la cárcel supuso el punto de encuentro y también cierto aprendizaje. El tiempo configurado por Carvalho une la miseria de su infancia y juventud a la pobreza y desorden reinante en el presente, pero a escala mundial. La misma lógica divisionaria del pasado de clases sociales se reencuentra bajo otro nombre en el presente y no da signos visibles de desaparecer en el futuro. Desaparecidos los antiguos esquemas de la guerra fría, Montalbán reivindica la permanencia de la vieja lucha de clases, eso sí, actualizada y extrapolada a nivel planetario, en la que las dimensiones de explotados y explotadores se han ampliado. Tampoco se priva de reflexionar amargamente sobre el papel de la izquierda política, puesto que “todas las

izquierdas son suicidas, de palabra, obra, pensamiento, omisión y memoria” (MC, 771) y resulta

un misterio saber cómo podrán gobernar las izquierdas sin quitarles ni un peso a las derechas, porque de lo contrario las izquierdas serán degolladas y si algo cambia para que nada cambie, las izquierdas perderán el poder y, además, habrán dejar de ser una esperanza (MC, 638).

Tal vez, sea ese el mayor vestigio del crimen que aparece en un horizonte que no deja albergar ningún tipo de esperanza.

La elaboración de la estructura temporal se basa en paralelismos entre pasado y presente, con analepsis no coincidentes con el tiempo del relato, pero que en muchos casos recogen episodios de otras novelas de la serie mientras que en otras ocasiones se retrotraen a un pasado de Carvalho elíptico de la serie. La peculiaridad de *Milenio Carvalho* es la manera de vehicular la impresión de paso del tiempo a través del viaje. Espacio y tiempo están estrechamente unidos, tanto que uno permite configurar el otro. Y el espacio también remite a un espacio localizado en otro tiempo, ya que en lugares tan dispares alrededor del globo, Carvalho y Biscuter van rememorando sus vivencias en la España del franquismo. La ampliación de miras de la crítica social, no centrada en una ciudad o país determinado, revela una realidad mucho más desalentadora, que el final con el que resuelve Montalbán su serie, deja a Carvalho hundido en el pesimismo y Biscuter lanzado hacia una utopía con visos irrealizables.

En ambos textos, la translación de la estructura temporal articula la impresión de tiempo vivido por los personajes y enfoca la importancia de la memoria, cuya marca de recuperar momentos pasados no puede encuadrarse en la linealidad temporal. La estructuración no lineal se articula en saltos temporales que refuerzan el postulado bergsoniano de invención del tiempo. Del mismo modo que el tiempo es un *constructo* de la mente, ya que el cerebro interpreta linealmente las causas que anteceden a las consecuencias, a escala geopolítica, el tiempo aparece como una construcción social y política; la salvedad es que dichas causas pueden manipularse para tergiversar la relación causa – consecuencia que marca la interpretación temporal que se hace de los acontecimientos históricos. Así, ese tiempo que denominamos época, viene marcado por una más que necesaria profunda reinterpretación para vislumbrar todas las sombras ocultas. Por otra parte, lo individual está imbuido por lo colectivo; por tanto, un individuo es también producto del tiempo colectivo, la época que le ha tocado vivir. En pocas palabras, tenemos a dos detectives enfrentados a sí mismos, a lo que queda de ellos, cortados por los patrones de un tiempo que los engulle sin remisión. La interrelación entre pasado y presente se establece de la misma manera que lo individual

aparece también irremisiblemente ligado a lo colectivo, y reclama un examen mucho más detallado de los mecanismos que operan a ambos niveles.

La permuta entre tiempo narrativo y tiempo del relato busca la implicación del lector, que al elaborar su *refiguración*, y pasa a apropiarse de las preguntas del texto y buscar sus propios caminos para analizarlas en busca de respuesta. Ambos autores, con sus marcas particulares, la precisión de uno frente al balanceo del otro en función de un periplo, reelaboran la propuesta de estructura temporal sobre las bases de un profundo examen a la época pasada, la presente y las incertidumbres de la futura.

El tiempo, el más indescifrable de los misterios, que ha ocupado tanto a físicos como filósofos, no va a poder aprehenderse en todas sus dimensiones. La noción del tiempo, de su paso, de visitar y reexaminar el pasado confluye en una profunda reivindicación de la memoria, que deja la vista puesta en un futuro que se percibe amenazante por lo incierto y el desasosiego con el que se transita por el presente.

VII. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES FINALES

La institución de un doble crimen, cometido en distintos niveles, en que la primera capa sirve de pretexto a la otra, obliga a que los elementos textuales básicos estén al servicio de dicha premisa. El afán de crítica social inunda la composición del texto. Al menos así se ha dado en las obras analizadas de Henning Mankell y Manuel Vázquez Montalbán. La interpretación textual se ve también obligada a considerar los componentes narratológicos desde una perspectiva sociopolítica.

El escenario del crimen da un giro a la otrora oposición de urbe y campo para extender la problemática urbana al entorno rural. Ya no existen paraísos perdidos, ni aislados, ni alejados de todo mal. La búsqueda de un lugar exento de vicisitudes se transforma en un tropo para la deriva de sociedades de rumbo confundido. Las fuerzas globalizadoras provocan que las comunidades pequeñas se vean tan arrastradas por el aumento de la violencia como aquellas grandes urbes con su cubierta de anonimato. El aislamiento de los habitantes en Escandinavia, que se encuentran en la narrativa policiaca de Mankell, en que cada uno vive de puertas para dentro, es propicio para reproducir en cierta manera las condiciones de anonimato de la ciudad. La imagen de lugar pacífico se ve trastocada y el aumento de la violencia indica que las grandes mareas de los nuevos designios mundiales no permiten refugios seguros. El medio rural se erige en una realidad post-urbana sometida a los mismos vaivenes que la ciudad, aunque a una escala distinta. La transformación se ejerce de un modo desigual, mientras que el nuevo tipo de criminalidad ha llegado y los policías tienen que adaptarse. La lógica limitación que impone el estudio de un único autor y de una única novela para analizar las dinámicas del espacio literario no permite extrapolar la acepción de realidad post-urbana del medio rural a otros autores que también se decantan por el uso de escenarios alejados de las urbes para sus tramas policiacas. Sin salir de la narrativa policiaca sueca, hay una panoplia de autores que han situado sus tramas lejos de Estocolmo, como Åsa Larsson en la septentrional Kiruna, Mari Jungstedt en la isla de Gotland o Camilla Läckberg en la costera Fjällbacka. Henning Mankell fue un precursor en la narrativa policiaca sueca, al llevar a Ystad toda la problemática de una gran urbe para ilustrar el concepto de deterioro del Estado del Bienestar, hasta incluso cuestionar sus fundamentos, su efectividad o su incierta pervivencia¹⁰⁴. Mankell consigue juntar la localización rural con la más cruda crítica social y el cambio ineludible que se agolpa hasta los lugares remotos, en este caso de Suecia. Pero a pesar del éxito de su serie,

¹⁰⁴ A este respecto son muy ilustrativas las observaciones de Bergman (2014:106) que sostiene que “the countryside is viewed throughout Mankell’s series as a metonymy of the Swedish welfare society that is changing and disintegrating – only to be gradually found no longer to exist”.

la elección de Mankell respecto al significado que se otorga al espacio no ha tenido seguidores. Las cultivadoras de novela policiaca que eligen localizaciones rurales no optan por infundir un nivel de crítica social tan transcendente o considerable como Mankell (Bergman, 2014:107 – 116). Por ello, sería necesario un mayor detenimiento en el rol que desempeña el mundo rural en las distintas manifestaciones de narrativa policiaca en Suecia para analizar si el caso de Mankell es excepcional o se está asistiendo a distintas concepciones del espacio rural, una exenta de crítica política y otra imbuida de ella.

La crítica y las editoriales insisten en analizar y promocionar la novela negra mediterránea y la novela negra nórdica, pero una de las fundamentales diferencias radica en el papel del Estado en el Norte y en el Sur. Mientras que en Escandinavia ha gobernado y se ha difundido la idea de un Estado protector, el Sur se ha visto sacudido en numerosas ocasiones por un Estado agresor; así los índices de confianza hacia uno y otro varían. Este principio que ha imperado durante décadas, a raíz de la proclamación de Suecia por Per Albin como *Folkhemmet*, cuya interpretación promueve incluso la acepción de un Estado equiparable a una familia amorosa y protectora, se destruye en la narrativa policiaca de Henning Mankell. El personaje del detective, Wallander, va a ser sujeto y objeto de ese cambio de visión e interpretación.

Tanto Mankell como Vázquez Montalbán se dedican a deshacer las tópicas imágenes de Norte y Sur, sin por ello renunciar a los parámetros culturales que las definen, principalmente populares. La Suecia retratada por Mankell no es el Estado protector en que refugiarse frente a las marejadas mundiales, sino que ha fallado en su construcción como Estado del Bienestar y ahora se está desmoronando ante la incipiente pérdida de referentes y puertos seguros para sus habitantes, muchos de los cuales han quedado relegados o directamente marginados dentro del sistema. Esta disparidad de perspectivas vitales provoca que los relegados socialmente quieran escapar de su papel de víctimas, pero para ello se conviertan en lo opuesto, es decir, criminales. La violencia engendradora de mayor agresión es la parábola que guía la concepción del crimen material en *La falsa pista*. Por su parte, Vázquez Montalbán destruye también las expectativas complacientes de un Sur, resguardo de los náufragos desencantados de la modernidad e incluso de la postmodernidad. El Sur es brutal, atroz y cruel y ha quedado abandonado. El Sur no responde a los deseos de escapismo o exotismo, sino que se fagocita a sí mismo para recomponerse una y otra vez, pero evitando el cambio. Aunque después de todo, el cambio no le está permitido. Los intereses de que prevalezca la imagen encantadora que nunca llegará a cobrar visos de realidad tienen poderosos defensores. En Mankell, el espacio es

un modo de reflejar los conflictos del uno y el otro, la indefinición de la alteridad y de lo propio, que luchan en un combate falaz en que todos terminarán perdiendo, unos por ver reflejados sus sueños en pesadillas reales, otros por haber traicionado sus propias definiciones. Para Vázquez Montalbán, el espacio urbano se sustenta en una polarización que le impide recobrar a sí mismo. Y así, el determinismo de pertenencia a uno u otro lugar dentro de la propia ciudad marca los destinos individuales. *Los mares del Sur* es una excelente exposición de las miserias del escapismo y el desarrollismo, y previene contra un cambio que se antoja fallido, de un Estado agresor a otro arrollador. Aquí, el doble crimen, el individual, pero especialmente el social, convierten a Barcelona en víctima del tiempo que está viviendo, del cambio que se está operando. La ciudad se irá poco a poco despojando de sus referentes para incluso traicionarse a sí misma y resguardarse de los que promueven el cambio lampedusiano. La ciudad se ve replegada a sobrevivir dentro de las coordenadas del turismo de masas, alejando a sus habitantes y derruyendo sus recuerdos. Si la memoria no media, el crimen permanecerá impune.

La técnica del desdoblamiento y la dualidad prevalece para acometer la dimensión colectiva del crimen. El nivel pre-textual se concreta en un hecho delictivo material, sea un asesinato, una desaparición o una fuga, o incluso una combinación de ambos para desperdigar la construcción semiótica del texto dedicado al crimen social, con su cadáver social y sus criminales sociopolíticos. Se entiende de esta manera, el pre-texto, como la antesala, nutrida de las convenciones genéricas que preconizan la existencia de un crimen material, de un nivel más profundo, que, sin embargo, es el auténtico foco de interés de la novela, y por ello merece la denominación de texto. Y de este crimen social, la víctima es colectiva; en realidad, es el conjunto silencioso de la sociedad, que se ve sometido a su pesar a todos los designios impuestos por cúpulas de las que permanece alejado y sin acceso real a ellas, al igual que sus instigadores, masa brumosa de élites políticas y económicas, personificada ocasionalmente por algunos de sus representantes, reconvertidos en potentados, intrigantes y sobre todo beneficiarios de una pirámide que permite unas condiciones muy ventajosas para unos pocos, mientras que la base permanece sometida a otras más penosas. Pero aquí el personaje del detective aparece elíptico, no así su función, que corre paralela a la investigación del crimen material y subyace en las reflexiones, en el caso de Wallander, y los diálogos, en el de Carvalho, del personaje del investigador. Se traslada la carga de la detección de este crimen social fundamentalmente al lector, ya que el autor la construye sobre el fin de concienciación de la denuncia expuesta, y el crimen social no verá restablecido el orden dentro del texto; su trascendencia

queda en manos del lector. Es en el papel del detective, donde la función traspasa el texto para incidir en la capacidad del lector de asimilar la crítica expuesta. Vázquez Montalbán incluso apunta a la reivindicación de la memoria contra el olvido de los crímenes pasados y apela a la conciencia del lector para mantener esa llama. Por su parte, Mankell deja los interrogantes planteados completamente a cargo del lector.

El tratamiento de los personajes esenciales del género policiaco exige una doble consideración; por un lado, son personajes susceptibles de representar dos funciones, la de víctima y criminal, como ocurre en *La falsa pista* de Mankell o de encarnar conceptos abstractos, como en *Asesinato en el Comité Central* de Vázquez Montalbán, donde el asesinato se comete más contra el símbolo que contra el individuo, a la vez que ese símbolo es un resquicio del inmovilismo y la concepción religiosa y sin cuestionamiento de una ideología política. Pero fundamentalmente están ahí para permitir que emerja la abstracción de entidades colectivas como víctimas y criminales, un hecho que nos concierne en la medida en que la existencia del muerto social representa el fin anunciado de una idea de superación de las dinámicas de pobreza o explotación. Ante esta tesitura, ambos autores apelan a la conciencia social del lector.

El criminal material de Mankell incurre en la perturbación mental como metáfora de una sociedad que relega a sus miembros más débiles. Por su parte, el criminal material de Vázquez Montalbán es un personaje utilizado y desechado por otros intereses superiores a su voluntad. La dualidad se completa por la conexión que establece el detective con su creador y sus receptores. Indudablemente, el personaje montalbaniano está mucho más cerca de su autor que Wallander de Mankell. El autor sueco crea un detective que sabe conectar con sus lectores, que tiene una problemática personal reflejo a la vez del malestar social y que encaja con múltiples receptores, por su abuso del alcohol, sus incipientes dudas, el sobrepeso, el divorcio mal aceptado; sin embargo, es a la vez un vector somatizador a través de la diabetes de estilos de vida y concepciones erróneas, una enfermedad colectiva que atañe al individuo. El personaje de Mankell evoluciona en sus planteamientos a través del conocimiento que le aportan sus casos sobre la dimensión social del crimen. La resolución material al final de cada libro no le satisface, sino que le provoca un estado mayor de pesimismo combinado la mayor parte con la rabia y la impotencia. Esta conexión entre detective y lector es imprescindible para la popularidad y aceptación de la serie, a la vez que suscitar los deseos de detección en el lector, que convierte así su lectura en una actividad de análisis. La asociación del género policiaco a su vertiente de disección de una determinada realidad social provoca que el foco de interés

de la novela policiaca cambie del entretenimiento al conocimiento de la reflexión y denuncia que contienen. Sin embargo, lo uno no excluye lo otro, es precisamente esta unión paradójica de carácter lúdico con otro más reflexivo lo que parece atraer a los lectores.

El eje temporal, como no podía ser menos, también integra la función estructuradora de la narración con la dotación de significado tanto para historia como para relato. En Mankell, la exactitud de las fechas acerca al lector a una inquietante precisión, en que, por otra parte, las analepsis mezcladas con prolepsis, ofrecen una perspectiva novedosa para la fórmula policiaca. El esquema básico del tiempo que establece la reconstrucción de la historia del crimen durante la investigación, es decir, una analepsis, se supera en Mankell, con las constantes proyecciones hacia un futuro lleno de incógnitas desasosegantes. La importancia del pasado cobra su lugar en los prólogos introductorios, situados en el pretérito respecto al presente de investigación y que dibujan una línea del tiempo en la que el pasado no sólo no se supera, sino que proyecta sus interrogantes a un presente y posiblemente a un futuro, sin resolverlos plenamente. Esto señala la permanencia del crimen, y la imposibilidad de su eliminación, falta de voluntad, conocimiento o la connivencia de su existencia dentro del cuerpo social, en que se va reproduciendo. El crimen es una enfermedad que está devorando al conjunto, ante la permisividad social y política, que ha decaído en la defensa de los grandes idearios de lucha contra la desigualdad y la pobreza. Esta enfermedad, como se ha expuesto, se traslada a la relación de Wallander con su cuerpo, que se deteriora, para establecer un paralelismo con el deterioro social del país¹⁰⁵. Cuanto más pase el tiempo, mayor será el daño infligido, y más graves las dolencias que sufre el personaje. La condena final, que lo sume en el Alzheimer, se puede leer como advertencia a una sociedad desmemoriada, que no es capaz de orientarse dentro de las coordenadas temporales que la han conformado. En este punto entronca con Vázquez Montalbán que aboga por una recuperación de la memoria y de sus significantes como única salida del crimen social. Pero en Mankell, el falso amigo de la memoria encarnada por la nostalgia juega también un papel relevante, de hecho, su personaje principal, Wallander, se deja muchas veces seducir por la añoranza en su búsqueda interior de referentes, ya irremediabilmente perdidos. Wallander rememora el

¹⁰⁵ Gregersdotter añade que el caso no se limita al inspector Wallander, sino que sobresale como característica crítica en muchas novelas negras suecas, ya que “an emphasis on the body of the protagonist is not limited to Henning Mankell’s novels. There is a strong relationship between the body of the state and the body of the protagonist in many contemporary Swedish crime novels” (2013:83). Gregersdotter se vale de la narrativa de Roslund & Hellström y de Stieg Larsson para desarrollar su tesis sobre la relación existente entre el cuerpo social y de los protagonistas. Ver Gregersdotter (2013:81 – 96).

tiempo de las certezas mientras se ve proyectado hacia la nueva dimensión de las incertidumbres. Pero el detective es objeto del tiempo, en la medida en que según avanza la serie, es decir, transcurre el tiempo ficcional, pierde incluso el anclaje de la nostalgia y se adentra en el redescubrimiento del pasado, especialmente en *El hombre inquieto*, y aparece la certidumbre de que no existió tal seguridad, fue una falacia, creada por las órbitas del poder. El tiempo se construye y deconstruye en paralelismos que entierran la idea de progreso. En Vázquez Montalbán la significación esencial del tiempo se esconde tras su aparente ausencia. El tiempo se mide por el recorrido del periplo de Carvalho en *Milenio Carvalho*, viaje que mide y cataliza todas las perspectivas acumuladas en su trayectoria vital. Y como tal, sólo puede retornar a sí mismo, aunque suponga la falta de futuro, quebradas ya todas las esperanzas. Partiendo de lo local se ha llegado a lo global en ambos autores, aunque de forma bien distinta. Pintan un mundo distópico, en que, por un lado, Suecia no puede permanecer ensimismada y encerrada en sí misma, ya que forma parte de los órdenes o desórdenes mundiales, por mucho que quiera aislarse; y por otro Vázquez Montalbán hace comprobar en carne propia a sus personajes que la lógica de la dominación se ha impuesto a escala planetaria. Así, la vieja lucha de clases goza de una nueva actualización en un mundo globalizado que se rige por el antiguo concepto de explotados y explotadores. No ofrece salida, y el único guiño es el viaje a las estrellas de Biscuter, ya que el mundo aparece irrecuperable para Carvalho, a quien sólo le queda la memoria y un profundo pesimismo. La vuelta al mundo es la comprobación para el personaje y la exposición al lector del crimen a escala mundial. Crimen, por supuesto impune y auspiciado por todos los poderes que lo alimentan. De una forma muy peculiar, la estructura temporal recubre el significado del valor temporal de las acciones descritas, del crimen *social* cometido. Pasado, presente y futuro tienen que ser asimilados por el lector para su propia elaboración de los significados de dicho crimen. En Vázquez Montalbán se ha pasado de un Estado agresor, como fue el franquismo, a un mundo agresor, como es el planeta globalizado. La tensión entre el deseo y la realidad hacen caer en el irremediable pesimismo, al comprobar la falsedad de todas las premisas del progreso o del cambio, que lejos de cristalizar, se han pervertido en nuevas dinámicas que ejercen su función en no permitir el cumplimiento de las aspiraciones vitales de una gran masa de seres. La voluntad de visión a lo largo del tiempo anida en el espíritu de ambas series, en que Vázquez Montalbán se decanta por hacer crónica del desencanto mientras que Mankell ahonda en la crónica del desasosiego.

En este trabajo se ha optado por utilizar dos novelas, una de cada autor, para los tres ejes analizados, en lugar de las series completas, aunque en algunos momentos se ha recurrido a mencionar aspectos de novelas no analizadas. Lógicamente esto supone una limitación para el análisis, pero esta solución de una novela por autor para cada apartado resultaba la más conveniente para el estudio propuesto. La comparación de las series al completo sería otro patrón de estudio que podría desarrollarse en investigaciones posteriores.

La relevancia que ha ido cobrando poco a poco el aspecto de denuncia y crítica sociales en la narrativa negra hacía prever que este componente iba a integrarse también en la estructura de la fórmula, en sus ejes de espacio, personaje y tiempo narrativos. Las desviaciones que permiten las convenciones del género redundan en señalar su plasticidad y en hacer emerger otros elementos metaliterarios. El espíritu realista se transforma, el género negro parece estar ocupando la otrora posición de Zola y el Naturalismo y se extiende por las diversas literaturas. Narrar la sociedad y denunciar sus abismos, como hiciera Zola, se ha convertido en la máxima de esta forma de cultivar la novela policiaca. En este sentido, es importante insistir en que muchas de las características que se describen como “mediterráneas” o “nórdicas” se adscriben precisamente a esa visión realista y sujeta a una sociedad y cultura concretas. En esto concuerdan los escritores de novela negra Petros Márkaris y Kjell Ola Dahl; para uno “lo que nos une a los del norte y el sur de Europa es que hacemos novela social con una trama criminal” (Márkaris, 2005) y, para el otro, “partimos de un punto vista muy realista, escribimos pegados a lo que sucede en la sociedad” (Dahl, 2005)¹⁰⁶. Novela social, sí, pero con y desde distintas perspectivas. Mankell y Vázquez Montalbán presentan notables convergencias en este enfoque social que dan a sus novelas, pero también divergencias, como el uso de los tiempos literarios y la concepción de sus personajes, especialmente de las subtramas que les rodean. En este sentido, sería tan necesario como interesante ahondar en las distintas manifestaciones que ofrece el género negro en Europa, entre las vicisitudes de la llamada novela negra mediterránea y la nórdica, para estudiar si su generación es literaria y no solamente editorial. Para otros trabajos, habría que profundizar en las interacciones entre ambas y en la plena aceptación de la que goza la nórdica en todo el continente y que incluso ha saltado al difícil público lector anglófono, mientras que una parte de la mediterránea parece que goza de menor aceptación lejos de los confines de su territorio cultural¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Ambas citas recogidas del artículo periodístico de Rosa Mora: «La novela negra tiende puentes entre el cálido Mediterráneo y el frío Norte», *El País*, 21 de enero de 2005.

¹⁰⁷ De hecho, mientras que Henning Mankell ha visto traducida al español toda su serie policiaca, Vázquez Montalbán sólo ha tenido dos traducciones al sueco de la serie Carvalho. Para los datos del mercado sueco,

ver Berglund (2012). El premio a la mejor obra policiaca traducida al sueco concedido por la Academia Sueca de Literatura Policiaca, *Svenska Deckarakademin*, también puede ofrecer pistas sobre la mayor o menor penetración de la novela negra escrita en otro idioma en Suecia. Vázquez Montalbán ganó este premio en 1992 precisamente con *Los mares del Sur*, es el único representante español obtener este galardón, aunque en algunas ediciones figuran como finalistas Arturo Pérez-Reverte, Domingo Villar y Juan Manuel de Prada. Más información en <http://deckarakademin.org/hem/priser/basta-oversatta-kriminalroman/> [Última consulta: 19-03-2017].

VIII. BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS¹⁰⁸

Imagen de la ciudad y poética del espacio (general)

AUGE, MARC (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, París.

BACHELARD, GASTON (1ª ed. 1957 – 2001): *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, París.

BALIBREA, MARI PAZ (2003): *Memória e espaço público na Barcelona pós-industrial*, traducción de António Apolinário Lourenço, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 67, Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 31 – 54.

BUSCHMANN, ALBRECHT E INGENSCHAY, DIETER [Eds.] (2000): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

DAVIS, MIKE (1ª ed. en inglés 1990 — 2003): *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro de Los Ángeles*, trad. de Rafael Reig, Lengua de Trapo, Toledo.

GULLÓN, RICARDO (1980): *Espacio y novela*, Antoni Bosch Editor, Barcelona.

LYNCH, KEVIN (1ª ed. en inglés 1960 – 1976): *La imagen de la ciudad*, Ediciones Infinito, Buenos Aires.

MATAS PONS, ÁLEX (2010): *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Lengua de Trapo, Madrid.

POPEANGA CHELARU, EUGENIA [Ed.] (2010): *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Peter Lang, Berna.

RESINA, JOAN RAMON (2008): *Barcelona's Vocation of Modernity. Rise and Decline of an Urban Image*, Stanford University Press, Standford.

RYAN, LORRAINE (2014): *Memory and Spatiality in Post-Millennial Spanish Narrative*, Ashgate, Farnham.

SANSOT, PIERRE (1973): *Poétique de la ville*, Éditions Klincksieck, París.

ZORAN, GABRIEL (1984): «Towards a Theory of Space in Narrative» in *Poetics Today*, No. 5, Duke University Press, Durham, pp. 309 – 335.

Política y sociología

BAUDRILLARD, JEAN (1981): *Simulacres et simulation*, éditions Galilée, París.

¹⁰⁸ Hay obras que podrían clasificarse en más de un apartado, puesto que tratan sobre Henning Mankell o Manuel Vázquez Montalbán a la vez que sobre narrativa policiaca. En este caso, se ha optado por incluirlas dentro de la categoría más general, es decir novela policiaca sueca o española según corresponda. Se incluyen, además, aquellos artículos periodísticos referenciados en este trabajo que no tratan directamente sobre los dos autores dentro el apartado de estudios teóricos y metodológicos. Los correspondientes a Mankell o Montalbán se hallan en sus respectivas secciones.

BAUMAN, ZYGMUNT (2001): «Identity in the Globalizing World» en *Identity, Culture and Globalization* editado por Eliezer Ben-Rafael y Yitzak Sternberg, Brill, Leiden, pp. 471 – 482.

_____ (2007): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, traducción de Carmen Corral Santos, Tusquets editores, Barcelona.

BLYTH, MARK (2001): *The Transformation of the Swedish Model: Economic Ideas, Distributional Conflict, and Institutional Change*, en *World Politics*, Vol. 54, No. 1, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1 – 26.

CALDWELL, CHRISTOPHER (2005): «A Swedish Dilemma», en *The Weekly Standard* de 28 de febrero de 2005, disponible en línea: <http://www.weeklystandard.com/a-swedish-dilemma/article/6481> [Última consulta: 25-12-2016]

GIDDENS, ANTHONY (1ª ed. en inglés 1990 – 2008): *Las consecuencias de la modernidad*, traducción de Ana Lizón Ramón, Alianza Editorial, Madrid.

HALBWACHS, MAURICE (1ª ed. 1950 – 1997): *La mémoire collective*, edición crítica de Gérard Namer, Albin Michel, París.

NORA, PIERRE [Ed.] (1984): *Les lieux de mémoire, tome I: La République*, Gallimard, París.

PALME, OLOF (1987): *El modelo sueco. Discursos políticos de Olof Palme*, selección de Francisco Uriz. Trad. de Francisco Uriz et al. El Día de Aragón, El Portazgo.

SÁNCHEZ DE DIOS, MANUEL (1993): «El modelo sueco de Estado de Bienestar» en *Revista de Estudios Políticos*, Nº 79, enero-marzo, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, pp. 283 – 303.

Literatura española (general)

ALVAR, CARLOS; MAINER, JOSÉ CARLOS Y NAVARRO, ROSA (1997): *Breve historia de la literatura española*, Alianza Editorial, Madrid.

GÓMEZ-MONTERO, JAVIER [Ed.] (2007): *Memoria literaria de la Transición española*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Fráncfort del Meno.

INGENSCHAY, DIETER Y NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG [Eds.] (1ª ed. 1991 – 1993): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Tranvía, Berlín.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS (1985): «El realismo en la nueva novela española» en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 464 – 465, Madrid, pp. 7 – 8.

_____ (1989): «Una realidad en la última novela española» en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 512 – 513, Madrid, p. 3.

_____ (2010): *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*, Gredos, Madrid.

Literatura sueca y escandinava (general)

ALGULIN, INGEMAR (1989): *A History of Swedish Literature*, Translated by John Weinstock, Swedish Institute, Uddevalla.

GLAUSER, JÜRG [Ed.] (2016): *Skandinavische Literaturgeschichte*, Metzler Verlag, Stuttgart.

LÖNNROTH, LARS (1999): *Den svenska litteraturen III, Från modernism till massmedial marknad 1920-1995*, Albert Bonniers Förlag, Estocolomo.

OLSSON, BERNT Y ALGULIN, INGEMAR (2009): *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts, Estocolmo.

RYDÉN, PER (2012): *Sveriges National-litteratur är inte bara historia*, Carlssons, Estocolmo.

Teoría y crítica literaria (general)

BAJTÍN, MIJAÍL [PÁVEL NIKOLAIÉVICH MEDVÉDEV] (1ª ed. en ruso 1928 – 1994): *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, traducción de Tatiana Bubnova, Alianza editorial, Madrid.

BAJTÍN, MIJAÍL (1ª ed. en ruso 1975 – 1989): *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid.

BAL, MIEKE (1ª ed. en inglés 1985 – 1990): *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, traducción de Javier Franco, Cátedra, Madrid.

BARTHES, ROLAND; KAYSER, WOLFGANG; BOOTH, WAYNE C. Y HAMON, PHILIPPE (1977): *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, París.

BOBES NAVES, Mª DEL CARMEN (1985): *Teoría de la novela: semiología de “La Regenta”*, Gredos, Madrid.

_____ (1993): *La novela*, Editorial Síntesis, Madrid.

CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO Y RÁBADE VILLAR, MARÍA DO CEBREIRO (2006): *Manual de teoría de la literatura*, Castalia, Madrid.

CHATMAN, SEYMOUR (1ª ed. en inglés 1978 – 2013): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, traducción de María Jesús Hernández Prieto, RBA editores, Barcelona.

DUCROT, OSWALD Y TODOROV, TZVETAN (1972): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, París.

ESCARPIT, ROBERT [Ed.] (1970): *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, París

FORSTER, E.M. (1ª ed. 1927 – 2005): *Aspects of the Novel*, Penguin, Londres.

GARCÍA PEINADO, MIGUEL A. (1998): *Hacia una teoría general de la novela*, Arco / Libros, Madrid.

GARCÍA LANDA, JOSÉ ÁNGEL (1998): *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO (1996): *El texto narrativo*, Editorial Síntesis, Madrid.
- GENETTE, GÉRARD (1969): *Figures II*, Éditions du Seuil, París.
- _____ (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil, París.
- _____ (1991): *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, París.
- _____ (1999): *Figures IV*, Éditions du Seuil, París.
- HAMON, PHILIPPE (1977): «Pour un statut sémiologique du personnage» en *Poétique de la prose* de Barthes et al., Éditions du Seuil, París.
- MOLL, NORA (1ª ed. en italiano 1999 – 2002): «Imágenes del otro. La literatura y los estudios interculturales» en *Introducción a la literatura comparada* editado por Armando Gnisci, trad. de Luigi Giuliani, Crítica, Barcelona.
- PIGLIA, RICARDO (1ª ed. 1986 – 2000): *Crítica y ficción*, edición ampliada y revisada, Col. Los Tres Mundos, Ensayo, Seix Barral / Editorial Planeta Argentina, Buenos Aires.
- _____ (2000): *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.
- PROPP, VLADÍMIR Y. [ПРОП, В. Я.] (1928): *Морфология сказки*, Academia, Leningrado. Esta versión está disponible en línea a través de la biblioteca rusa de literatura y folklore: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm> [Última consulta: 12-02-2017]
- RICŒUR, PAUL (1ª ed. en francés 1983 – 2007): *Tiempo y narración Vol. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI, México DF.
- _____ (1983): *Temps et récit I. Le cercle entre récit et temporalité*, Éditions du Seuil, París.
- _____ (1984): *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, París.
- _____ (1985): *Temps et récit III. Le temps raconté*, Éditions du Seuil, París.
- SULLÀ, ENRIC [Ed.] (1ª ed. 1996 – 2001): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona.
- TODOROV, TZVETAN (1971): *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, París.
- _____ (1978): *Les genres du discours*, Éditions du Seuil, París.
- TORO, ALFONSO DE (1992): *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet)*, Vervuert Verlag, Fráncfort del Meno.
- VILLANUEVA, DARÍO (1989): *El comentario de textos narrativos: la novela*, Ediciones Júcar, Gijón.
- _____ (2004): *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- WOOD, JAMES (1ª ed. en inglés 2008 – 2013): *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*, traducción de Ana Herrera, RBA, Barcelona.

Teoría y crítica literaria sobre la novela policiaca (general)

ALEWYN, RICHARD (1968): «Anatomie des Detektivromans» en *Die Zeit* de 22 de noviembre de 1968, disponible en línea en www.zeit.de/1968/47/anatomie-des-detektivromans [Última consulta: 25-04-2016]

ASPETSBERGER, FRIEDBERT Y STRIGL, DANIELA [eds.] (2004): *Ich kannte den Mörder wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart*, Studien Verlag, Innsbruck.

BALL, JOHN (1ª ed. en inglés 1976 – 1988): *Morde, Meister und Mysterien. Die Geschichte des Kriminalromans*, Traducción de Ingeborg Jordan, Eileen Emeszian y Klaus-Dieter Walkoff-Jordan, Verlag Ullstein, Fráncfort del Meno/Berlín.

BARBA, DAVID [Ed.] (2005): *Primer encuentro europeo de novela negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán. Texto íntegro de las jornadas. Barcelona, 20, 21 y 22 de enero de 2005*, traducción del inglés de Facundo Piperno y del portugués de David Roas, Planeta, Barcelona.

BARBA, DAVID (2005): «Receta del encuentro (a modo de epílogo)» en *Primer encuentro europeo de novela negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán. Texto íntegro de las jornadas. Barcelona, 20, 21 y 22 de enero de 2005*, traducción del inglés de Facundo Piperno y del portugués de David Roas, Planeta, Barcelona, pp. 331 – 344.

BELSEY, CATHERINE (1990): «Deconstructing the text: Sherlock Holmes» en *Popular Fiction. Technology, ideology, production, reading* editado por Tony Bennett, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 277 – 285.

BENNETT, TONY [ed.] (1990): *Popular Fiction. Technology, ideology, production, reading*, Routledge, Londres y Nueva York.

BOILEAU-NARCEJAC [BOILEAU, NICOLAS ET NARCEJAC, THOMAS] (1975): *Le roman policier*, col. Que sais-je ?, PUF, París.

BRAND, DANA (1990): «From the flâneur to the detective: interpreting the city of Poe» en *Popular Fiction. Technology, ideology, production, reading* editado por Tony Bennett, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 220 – 237.

BREMER, ALIDA (1999): *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

BRÖNNIMANN, JÜRG (2004): *Der Soziokrimi: ein neues Genre oder ein soziologisches Experiment? Eine Untersuchung des Soziokriminalromans anhand der Werke der schwedischen Autoren Maj Sjöwall und Per Wahlöö und des deutschen Autors -ky*, NordPark Verlag, Wuppertal.

BROWNE, RAY B. (2010): «Historical Crime and Detection» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 222 – 233.

CAWELTI, JOHN G. (1976): *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago.

- CHANDLER, RAYMOND (1ª ed. 1950 – 1984): *The Simple Art of Murder*, Ballantine Books, Nueva York.
- EISENZWEIG, URI (1986): *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois Éditeur, París.
- ERDMANN, EVA (2009): «Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century» en *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, editado por Marieke Krajenbrink y Kate M. Quinn, Rodopi, Ámsterdam / Nueva York, pp. 11 – 26.
- FRECHILLA DÍAZ, EMILIO (2008): «Semblante literario del asesino en serie» en *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*, editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Almuzara, Córdoba, pp. 13 – 34.
- GAVIN, ADRIENNE E. (2010): «Feminist Crime Fiction and Female Sleuths» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 258 – 269.
- GEHERIN, DAVID (2008): *Scene of the Crime. The Importance of Place in Crime and Mystery Fiction*, McFarland & Company, Jefferson / Londres.
- GIARDINELLI, MEMPO (1ª ed. 1984 – 2013): *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- GILLINGHAM, LAUREN (2010): «The Newgate Novel and the Police Casebook» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 93 – 104.
- GINZBURG, CARLO (1990): «Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method» en *Popular Fiction. Technology, ideology, production, reading* editado por Tony Bennett, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 252 – 276.
- HORSLEY, LEE (2010): «From Sherlock Holmes to the Present» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 28 – 42.
- JAMES P.D. (1ª ed. en inglés 2009 – 2010): *Todo lo que sé sobre novela negra*, traducción de María Alonso, Ediciones B, Barcelona.
- KARJENBRINK, MARIEKE Y QUINN, KATE M. [eds.] (2009): *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Rodopi, Ámsterdam / Nueva York.
- KNIGHT, STEPHEN (1ª ed. 2004 – 2010): *Crime Fiction since 1800. Detection, Death, Diversity*, Palgrave Macmillan, Nueva York / Basingstoke.
- KRAJENBRINK, MARIEKE Y QUINN, KATE M. (2009): *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Rodopi, Ámsterdam / Nueva York.
- KRIEG, ALEXANDRA (2002): *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Tectum Verlag, Marburg.
- LACASSIN, FRANCIS (1974): *Mythologie du roman policier* (dos tomos), Union Générale d'Éditions, París.

LEON, DONNA (1ª ed. 2005 en inglés– 2006): *Sin Brunetti*, traducción de Ana María de la Fuente, Seix Barral, Barcelona.

LISSMANN, KONRAD PAUL (2004): «Der Begriff des Verbrechens in der Gesellschaft und im Kriminalroman» en *Ich kannte den Mörder wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart* editado por Friedbert Aspertsberger y Daniela Strigl, Studien Verlag, Innsbruck, pp. 67 – 82.

LITS, MARC (1993): *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éditions du CÉFAL, Lieja.

MALMGREN, CARL (2010): «The Pursuit of Crime: Characters in Crime Fiction» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 152 – 163.

MÁRKARIS, PETROS (2005): «¿Existe una novela negra mediterránea?» en *Primer encuentro europeo de novela negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán. Texto íntegro de las jornadas. Barcelona, 20, 21 y 22 de enero de 2005*, editado por David Barba, traducción del inglés de Facundo Piperno y del portugués de David Roas, Planeta, Barcelona, pp. 33 – 41.

MARTÍN ESCRIBÀ, ÀLEX Y SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER (2008): «Investigando al asesino» en *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*, editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Almuzara, Córdoba, pp. 9 – 12.

MARTÍN ESCRIBÀ, ÀLEX Y SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER [Eds.] (2008): *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*, Almuzara, Córdoba.

_____ [Eds.] (2011): *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*, Laertes, Barcelona.

_____ [Eds.] (2012): *El género negro: el fin de la frontera*, Andavira Editora, Santiago de Compostela.

_____ [Eds.] (2013): *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*, Andavira Editora, Santiago de Compostela.

MERIVALE, PATRICIA (2010): «Postmodern and Metaphysical Detection» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 308 – 320.

MERIVALE, PATRICIA Y SWEENEY, SUSAN ELIZABETH [eds.] (1999): *The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

MESSENT, PETER (2010): «The Police Novel» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 175 – 186.

_____ (2013): *The Crime Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell, Chichester.

MORETTI, FRANCO (1990): «Clues» en *Popular Fiction. Technology, ideology, production, reading* editado por Tony Bennett, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 238 – 251.

MOUDROV, ALEXANDER (2010): «Early American Crime Fiction: Origins to Urban Gothic» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 128 – 139.

MORA, ROSA (2005): «La novela negra europea tiende puentes entre el cálido Mediterráneo y el frío Norte», en *El País*, 21 de enero, disponible en línea: www.elpais.com/diario/2005/01/21/cultura/1106262002_850215.html [Última consulta: 27-10-2013]

MULLEN, ANNE Y O'BEIRNE, EMER (2000): *Crime Scenes. Detectives Narratives in European Culture since 1945*, Rodopi, Ámsterdam / Atlanta.

MUNBY, JONATHAN (2010): «Gangs and Mobs» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 210 – 221.

NARCEJAC, THOMAS (1ª ed. en francés 1975 – 1986): *Una máquina de leer: la novela policiaca*, trad. de Jorge Ferreiro, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

NAUMANN, DIETRICH (1971): «Zur Typologie des Kriminalromans» en *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivsromans* editado por Viktor Žmegač, Athenäum Verlag, Fráncfort del Meno.

NEALE, SUE (2010): «Crime Writing in Other Languages» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 296 – 307.

NUSSER, PETER (1992): *Der Kriminalroman*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

_____ (2000): *Unterhaltung und Aufklärung. Studien zur Theorie, Geschichte und Didaktik der populären Lesestoffe*, Peter Lang, Fráncfort del Meno.

PEPPER, ANDREW (2010): «The “Hard-boiled” Genre» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 140 – 151.

PORTER, DENNIS (1981): *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale University Press, New Haven y Londres.

_____ (1990): «The language of detection» en *Popular Fiction. Technology, ideology, production, reading* editado por Tony Bennett, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 80 – 93.

PYRHÖNEN, HETA (2010): «Criticism and Theory» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 43 – 56.

ROWLAND, SUSAN (2010): «The “Classical” Model of the Golden Age» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 117 – 127.

RZEPKA, CHARLES J. (2010): «Introduction: What is Crime Fiction? » en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 1 – 9.

RZEPKA, CHARLES J. Y HORSLEY, LEE [Eds.] (2010): *A Companion to Crime Fiction*, Wiley-Blackwell, Chichester.

SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER Y MARTÍN ESCRIBÀ, ÀLEX (2011 – 2012): «La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y placer» en *Pliegos de Yuste*, nº 13 – 14, Fundación Academia Europea de Yuste, pp. 45 – 54.

SCAGGS, JOHN (2005): *Crime Fiction*, Routledge, Londres.

SCHMIDT, JOCHEN (1ª ed. 1989 – 2009 ed. actualizada y aumentada): *Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*, KBV, Hillesheim.

SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH (1975): *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essays*. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Fráncfort del Meno.

SEED, DAVID (2010): «Crime and the Spy Genre» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 233 – 244.

SIGUAN, MARISA (2010): «Prólogo» en *Sobre Wallander y Montalbano. La novela policíaca de Henning Mankell y Andrea Camilleri* de Alejandro Casadesús Bordoy, Leonard Muntaner Editor, Palma de Mallorca, pp. 7 – 11.

SIMÓ, ISABEL – CLARA: «Les diferentes veus de la novel·la policíaca» en *La novela policíaca en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30 – 31 de enero de 1998*, ARBA Acta Romanica Basiliensia, 10, Universidad de Basilea, Basilea, pp. 137 – 148.

SIMPSON PHILIP (2010): «Noir and the Psycho Thriller» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 187 – 197.

STRIGL, DANIELA (2004): «Der Hedonismus und der Tod. Warum in Krimis so viel gegessen und getrunken wird» en *Ich kannte den Mörder wußte nur nicht wer er war. Zum Kriminalroman der Gegenwart* editado por Friedbert Aspetsberger y Daniela Strigl, StudienVerlag, Innsbruck, pp. 121 – 143.

SUERBAUM, ULRICH (1984): *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, Reclam, Stuttgart.

UTHMANN, JÖRG VON (2006): *Killer – Krimis – Kommissare. Kleine Kulturgeschichte des Morders*, Verlag C.H. Beck, Múnich.

TIMM, CHRISTIAN Y UZCANGA, FRANCISCO [Eds.] (2012): *Mord und Motiv. Krimis als Lesestoff und Objekt der Betrachtung*, Verlag Dr. Kovač, Hamburgo.

VANONCINI, ANDRE (1998): «Le roman policier comme enjeu littéraire» en *La novela policíaca en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30 – 31 de enero de 1998*, editado por Beatrice Schmid y Montserrat Ollé, ARBA Acta Romanica Basiliensia, 10, Universidad de Basilea, Basilea, pp. 19 – 31.

VÁZQUEZ DE PARGA, SALVADOR (1981): *Los mitos de la novela criminal*, Planeta, Barcelona.

_____ (1987): «Viaje por la novela policíaca actual» en *El Urogallo*, nº 9 -10, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, pp. 20 – 25.

VOGT, JOCHEN [ed.] (1971): *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* (dos tomos), Wilhelm Fink Verlag, Múnich.

WIGBERS, MELANIE (2006): *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze im Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

WORTHINGTON, HEATHER (2010): «From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes» en *A Companion to Crime Fiction* editado por Charles J. Rzepka y Lee Horsley, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 11 – 27.

ŽMEGAČ, VIKTOR [ed.] (1971): *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivsromans*, Athenäum Verlag, Fráncfort del Meno.

Teoría y crítica literaria sobre la novela policiaca en Escandinavia y Suecia

AGGER, GUNHILD (2010): «Krimi med social samvittighed. Skandinavisk krimifiktio medialisering og kulturelt medborgerskab» en *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster* editado por Gunhild Agger y Anne Marit Waade, Nordicom, Gotemburgo, pp. 19 – 33.

_____ (2010): «Krimithriller, melodrama og bestseller. Stieg Larssons Millenium-trilogi» en *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster* editado por Gunhild Agger y Anne Marit Waade, Nordicom, Gotemburgo, pp. 91 – 107.

AGGER, GUNHILD Y WADE, ANNE MARIT [Eds.] (2010): *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster*, Nordicom, Gotemburgo.

ARVAS, PAULA Y NESTINGEN, ANDREW (2011): «Introduction: Contemporary Scandinavian Crime Fiction» en *Scandinavian Crime Fiction*, editado por Andrew Nestingen y Paula Arvas, University of Wales Press, Cardiff, pp. 1 – 17.

ÅSTRÖM, BERIT; GREGERSDOTTER, KATARINA Y HORECK TANYA [Eds.] (2013): *Rape in Stieg Larsson's Millenium Trilogy and Beyond. Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

BERGLUND, KARL (2012): *Deckarboomen underlupp. Statistiska perspektiv på svensk kriminallitteratur 1977 – 2010*, Avdelningen för litteratsociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Uppsala.

BERGMAN, KERSTIN (2012): «Beyond Stieg Larsson: Contemporary Trends and Traditions in Swedish Crime Fiction» en *Forum for World Literature Studies*, Vol. 4, No. 2, Shanghai Normal University / Wuhan Institute for Humanities / Purdue University, Shanghai / Wuhan / West Lafayette, pp. 291 – 306.

_____ (2014): *Swedish Crime Fiction. The Making of Nordic Noir*, Mimesis International, Sesto San Giovanni, 2014.

BERGMAN, KERSTIN Y KÄRRHOLM, SARA (2011): *Kriminallitteratur*, Studentlitteratur, Lund.

BJÖRK, EVA LAMBERTSSON; KNUTSEN, KAREN PATRICK Y VESTLI, ELIN NESJE [Eds.] (2003): *Modi operandi: perspektiver på kriminallitteratur*, Høgskolen i Østfold, Østfold.

BORG, ALEXANDRA (2012): *Brottsplats Stockholm. Urban kriminallitteratur 1851 – 2011*, Stockholmia, Estocolmo.

BROBERG, JAN [ed.] (1974): *Svenska deckarförfattare och kritiker diskuterar*, Bokförlaget Spektra, Halmstad.

DAHL, ARNE [ARNALD, JAN] (2010): «Prólogo» en *Asesinato en el Savoy* [*Polis, polis, potatismos*] de Maj Sjöwall y Per Wahlöö, traducción de Martin Lexell y Manuel Abella, RBA Libros, Barcelona, pp. 7 – 11.

DAHL, KJELL OLA (2005): «Actualidad de la novela negra nórdica» en *Primer encuentro europeo de novela negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán. Texto íntegro de las jornadas. Barcelona, 20, 21 y 22 de enero de 2005*, editado por David Barba, traducción del inglés de Facundo Piperno y del portugués de David Roas, Planeta, Barcelona, pp. 60 – 65.

DANIELSSON, KARIN MOLANDER (2003): «The Private Life of the Series Detective» en *Modi operandi: perspektiver på kriminallitteratur*, editado por Eva Lambertsson Björk, Karen Patrick Knutsen, Elin Nesje Vestli, Høgskolen i Østfold, Østfold, pp. 129 – 138.

ELGSTRÖM, JÖRGEN Y RUNNQUIST, ÅKE (1957): *Svensk Mordbok. Den svenska detektivromanens historia 1900 – 1950*, Sällskapet Bokvännerna, Estocolmo.

FERRARI, ALESSIA (2013): *Il giallo svedese contemporaneo come “narrazione a dominante distopica”*. Åsa Larsson, Liza Marklund e Stieg Larsson, tesis doctoral bajo la dirección del Prof. Andrea Meregalli, Università degli Studi di Milano, Milán.

FORSHAW, BARRY (2012): *Death in a Cold Climate. A Guide to Scandinavian Crime Fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

FRANCES, LOUISE (2009): «Queen of Crime», en The Guardian, 22 de noviembre, disponible en línea: <https://www.theguardian.com/books/2009/nov/22/crime-thriller-maj-sjowall-sweden> [Última consulta: 25-08-2016]

GOHLIS, TOBIAS (2006): «Nord ist Mord: Ein Streifzug durch die nordische Kriminalliteratur» en *Fjorde, Elche, Mörder. Der skandinavische Kriminalroman*, editado por Jost Hindersmann, NordPark Verlag, Wuppertal, pp. 11 – 21.

GREGERSDOTTER, KATARINA (2013): «The Body, Hopelessness, and Nostalgia: Representations of Rape and the Welfare State in Swedish Crime Fiction» en *Rape in Stieg Larsson's Millenium Trilogy and Beyond. Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction* editado por Berit Åström, Katarina Gregersdotter and Tanya Horeck, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 81 – 95.

GRYDEHØJ, ANNE (2016): *Cases of Identity. Citizenship, Gender and Ethnicity in French and Scandinavian Engaged Crime Fiction 1965 – 2015*, tesis doctoral bajo la dirección de los Dres. Lucy O'Meara y Thomas Baldwin, University of Kent, Canterbury.

HAGENGUTH, ALEXANDRA (2006): «Der Mord, der aus der Kälte kommt: Was macht skandinavische Krimis so erfolgreich?» en *Fjorde, Elche, Mörder. Der skandinavische Kriminalroman*, editado por Jost Hindersmann, NordPark Verlag, Wuppertal, pp. 22 – 49.

HEDMAN, DAG (2007): *Den tidiga svenska kriminalberättelsen*, Litteraturbanken.se, disponible en línea en: <http://litteraturbanken.se/#!/presentationer/specialomraden/DenTidigaSvenskaKriminalberattelsen.html> [Última consulta: 02-09-2016]

HEDMAN, IWAN (1974): *Deckare och thrillers på svenska 1864 – 1973. I original och översättning*, Dast Förlag, Strängnäs.

HINDERSMANN, JOST [Ed.] (2006): *Fjorde, Elche, Mörder. Der skandinavische Kriminalroman*, NordPark Verlag, Wuppertal.

HØIER, ANNELI (2010): «Marked for skandinavisk krimilitteratur? Oplæg præsenteret på seminaret Skandinavisk krimiindustri i Ystad 2.-3. Juni 2008» en *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster* editado por Gunhild Agger y Anne Marit Waade, Nordicom, Gotemburgo, pp. 189 – 193.

LUNDIN, BO (1998): *Studier om mord. Från Trenter till Mankell*, Utbildningsförlaget Brevskolan, Estocolmo.

NESTINGEN, ANDREW (2008): *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change*. University of Washington Press / Museum Tusculanum Press, Seattle / Copenhagen.

_____ (2011): «Unnecessary Officers: Realism, Melodrama and Scandinavian Crime Fiction in Transition» en *Scandinavian Crime Fiction*, editado por Andrew Nestingen y Paula Arvas, University of Wales Press, Cardiff, pp. 171 – 183.

NESTINGEN, ANDREW Y ARVAS, PAULA (2011): *Scandinavian Crime Fiction*, University of Wales Press, Cardiff.

PEACOCK, STEVEN (2014): *Swedish Crime Fiction. Novel, Film, Television*, Manchester University Press, Manchester.

OLAISEN, PER (2003): *Tankar om kriminallitteratur*, Prisma, Estocolmo.

RICHTER SABINE (2003): «Tatort Oslo» en en *Modi operandi: perspektiver på kriminallitteratur*, editado por Eva Lambertsson Björk, Karen Patrick Knutsen, Elin Nesje Vestli, Høgskolen i Østfold, Østfold, pp. 325 – 336.

SAARINEN, RISTO (2003): «The Surplus of Evil in Welfare Society: Contemporary Scandinavian Crime Fiction» en *Dialog: A Journal of Theology*, Vol. 42, Issue 2, Wiley Periodicals, pp. 131 – 135.

TAPPER, MICHAEL (2010): «Hans kropp – samhället självt. Manliga svenska mordspanare på ålderns höst. Kommissarie Jensen, Martin Beck, Kurt Wallander och Van Veeteren» en en *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster* editado por Gunhild Agger y Anne Marit Waade, Nordicom, Gotemburgo, pp. 49 – 62.

_____ (2011): «Dirty Harry in the Swedish Welfare State» en *Scandinavian Crime Fiction*, editado por Andrew Nestingen y Paula Arvas, University of Wales Press, Cardiff, pp. 21 – 33.

WENDELIUS, LARS (1999): *Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktio efter 1965*, Gidlungs Förlag, Hedemora.

WIND MEYHOFF, KARSTEN (2011): «Digging into the Secrets of the Past: Rewriting History in the Modern Scandinavian Police Procedural» en *Scandinavian Crime Fiction*, editado por Andrew Nestingen y Paula Arvas, University of Wales Press, Cardiff, pp. 62 – 73.

WOPENKA, JOHAN (2006): «Die schwedische Polizei übernimmt den Tatort: Eine Geschichte der schwedischen Kriminalliteratur» en *Fjorde, Elche, Mörder. Der skandinavische Kriminalroman*, editado por Jost Hindersmann, NordPark Verlag, Wuppertal, pp. 73 – 110.

Teoría y crítica literaria sobre la novela policiaca en España

BUSCHMANN, ALBRECHT (1ª ed. 1991 – 1993): «Der spanische Kriminalroman: Gesellschaftlicher Wandel im Spiegel einer populären Gattung» en *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975* editado por Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Tranvía, Berlín, pp. 168 – 174.

COLMEIRO, JOSÉ F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona.

CORDÓN, JOSÉ ANTONIO (2009): «La paradoja de los géneros. La novela negra en el ámbito editorial» en *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*, editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, Mataró, pp. 79 – 95.

CRAIG-ODDERS, RENÉE W. (2006): «Introduction» en *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, editado por Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins y Glen S. Close, McFarland & Company Publishers, Jefferson, pp. 1 – 15.

_____ : «Shades of Green: The Police Procedural in Spain » en *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, editado por Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins y Glen S. Close, McFarland & Company Publishers, Jefferson, pp. 103 – 122.

CRAIG-ODDERS, RENÉE W.; COLLINS, JACKY Y CLOSE, GLEN S. [Eds.] (2006): *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, McFarland & Company Publishers, Jefferson.

ECHABURU SOLER, SERGI (2006): *Los héroes de la novela policíaca*, Asociación Cultural Grafein, Barcelona.

ENCINAR, ÁNGELES (1998): «Introducción» en *Historias de detectives*, editado por Ángeles Encinar, Editorial Lumen, Barcelona, pp. 9 – 22.

HART, PATRICIA (1987): *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*, Associated University Presses, Londres / Toronto.

JANERKA, MALGORZATA (2010): *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*, Editorial Academia del Hispanismo, Pontevedra.

JIMÉNEZ-LANDI CRICK, CRISTINA (2015): *La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid a Barcelona*, tesis doctoral bajo la dirección de la Dra. Eugenia Popeanga Chelaru, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

MARTÍN CEREZO, IVÁN (2009): «Breve urbanización del género policiaco» en *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*, editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, Mataró, pp. 23 – 39.

MARTÍN ESCRIBÀ, ÀLEX (2009): «Análisis de un escenario negro: Barcelona como identidad literaria» en *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*, editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, Mataró, pp. 41 – 54.

PAREDES NÚÑEZ, JUAN [Ed.] (1989): *La Novela policiaca española*, Universidad de Granada, Granada.

PEÑATE RIVERO, JULIO [Ed.] (2010): *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Visor Libros, Madrid.

PEÑATE RIVERO, JULIO (2010): «Hacia la novela policiaca de los años ochenta en España. Apuntes para la trayectoria de un género» en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, editado por Julio Peñate Rivero, Visor Libros, Madrid, pp. 13 – 59.

RESINA, JOAN RAMON (1997): *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultural del desencanto*, Anthropos, Barcelona.

_____ (2009): «Geografías escenificadas en negro» en *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*, editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, Mataró, pp. 15 – 20.

RIVERA GRANDOSO, JAVIER (2015): *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal (geografía española)*, tesis doctoral bajo la dirección de las Dras. Carmen Mejía Ruiz y Eugenia Popeanga Chelaru, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER Y MARTÍN ESCRIBÀ, ÀLEX (2010): «El mapa del crimen: la novela negra española en la actualidad» en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, editado por Julio Peñate Rivero, Visor Libros, Madrid, pp. 61 – 71.

SCHMID, BEATRICE Y OLLÉ, MONTSERRAT [Ed.] (1998): *La novela policíaca en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30 – 31 de enero de 1998*, ARBA Acta Romanica Basiliensia, 10, Universidad de Basilea, Basilea.

SILVA, LORENZO (2010): «Teoría (informal) de la novela benemérita» en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, editado por Julio Peñate Rivero, Visor Libros, Madrid, pp. 75 – 85.

SILVESTRI, LAURA (1ª en italiano 1996 – 2001): *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policiaca en España*, Editorial Bercimuel, Colmenar Viejo.

TÉBAR, JUAN (1985): «Novela criminal española de la Transición» en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 464 – 465, Madrid, p. 4.

VALLES CALATRAVA, JOSÉ R. (1991): *La novela criminal española*, Universidad de Granada, Granada.

VÁZQUEZ DE PARGA, SALVADOR (1993): *La novela policiaca en España*, Ronsel Editorial, Barcelona.

VIDAL SANTOS, MIGUEL (1980): «La novela policíaca española», en *Camp de l'Arpa*, nº 77 – 78, Barcelona, pp. 53 – 55.

VOSBURG, NANCY (2006): «‘Coming Out’ in Spanish Crime Fiction» en *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, editado por Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins y Glen S. Close, McFarland & Company Publishers, Jefferson, pp. 91 – 102.

OBRAS LITERARIAS Y CRÍTICAS

Corpus primario de Henning Mankell

Obras analizadas

MANKELL, HENNING (1ª ed. 1991 – 2006): *Mördare utan ansikte*, Pocket / Leopard, Estocolmo.

_____ (1ª ed. traducida en español 2001 – 2006): *Asesinos sin rostro*, traducción de Dea M. Mansten y Amanda Monjonell, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (1ª ed. 1995 – 2006): *Villospår*, Pocket / Leopard, Estocolmo.

_____ (1ª ed. traducida en español 2001 - 2014): *La falsa pista*, traducción de Dea M. Mansten y Amanda Monjonell, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (1ª ed. 2009 – 2012): *Den orolige mannen*, Leopard, Estocolmo.

_____ (1ª ed. traducida en español 2009 – 2011): *El hombre inquieto*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

Prólogos y posfacios (selección)

_____ (2002): «Vorwort. Mein Grenzland Schonen» en *Wallanders Landschaft. Eine Reise durch Schonen* de Thomas Steinfeld, Paul Zsolnay Verlag, Múnich, pp. 5 – 11.

_____ (1ª ed. 2007 – 2009): «Introducción» en *Roseanna* de Maj Sjöwall y Per Wahlöö, traducción de Cristina Cerezo y Martin Lexell, RBA Libros, Barcelona, pp. 5 – 9.

_____ (2013): «Posfacio. Cómo empezó, cómo acabó y lo que ocurrió entretanto» en *Huesos en el jardín* de Henning Mankell, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets, Barcelona, pp. 163 – 178.

Entrevistas con Henning Mankell y artículos periodísticos relacionados con el autor (selección)

[sin autor] (2006): «Henning Mankell, guanyador del Premi Pepe Carvalho 2007» en *Butlletí electrònic del Departament de Premsa de l'Institut de Cultura de Barcelona*, N° 433, 15 de noviembre, disponible en línea: <http://www.bcn.cat/cultura/docs/icubinforma433.pdf> [Última consulta: 28-04-2016]

[sin autor] (2010): « Author Henning Mankell on Gaza Convoy Raid: “First It Was Piracy, and Then It Was Kidnapping”» entrevista con Henning Mankell, en *Der Spiegel*, 7 de junio, disponible en línea: <http://www.spiegel.de/international/world/author-henning-mankell-on-gaza-convoy-raid-first-it-was-piracy-and-then-it-was-kidnapping-a-699101.html> [Última consulta: 10-04-2016]

[sin autor] (2012): «Henning Mankell Interview: My Responsibility is to React», *Louisiana Channel*, Louisiana Museum of Modern Art en Humlebæk (Dinamarca), difundida el 6 de

diciembre en Youtube. Disponible en línea:
<https://www.youtube.com/watch?v=khFcfrST5-M> [Última consulta: 14-04-2016]

[sin autor] (2014): «El escritor de novela negra Henning Mankell anuncia que sufre cáncer», en *El País*, 29 de enero, disponible en línea:
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/29/actualidad/1390984611_608018.html [Última consulta: 09-04-2016]

[sin autor] (2014): «El escritor sueco Henning Mankell revela que padece cáncer y su diagnóstico es grave», en *RTVE*, 29 de enero, disponible en línea:
<http://www.rtve.es/noticias/20140129/escritor-sueco-henning-mankell-revela-padece-cancer-su-diagnostico-grave/864360.shtml> [Última consulta: 10-04-2016]

[sin autor] (2015): «One of Sweden's best loved authors remembered», en *Radio Sweden*, 5 de octubre, disponible en línea:
<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2054&artikel=6271591> [Última consulta: 28-04-2016]

BUSNEL, FRANÇOIS (2011): «Rencontre avec Henning Mankell», *La Grande Librairie (Émission spéciale Lettres nordiques) sur France 5*, emitido el 17 de marzo, disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=WiKrkudJrU> [Última consulta: 14-04-2016]

CONNOLLY, KATE (2010): «Henning Mankell on Gaza flotilla attack: "I think they went out to murder"» en *The Guardian*, 3 de junio, disponible en línea:
<https://www.theguardian.com/world/2010/jun/03/gaza-flotilla-attack-henning-mankell> [Última consulta: 10-04-2016]

CUARTANGO, PEDRO G. (2015): «Mankell: "El pasado es la salvación"», en *El Mundo*, 29 de agosto, disponible en línea:
<http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/29/55deebc922601d351d8b4589.html> [Última consulta: 10-04-2016]

LARSSON, TOMAS (2012): «Mankell om mammans svek, kärleken, demokratin, skrivandet och sitt liv som troll» en *ÖP*, 9 de junio, disponible en línea:
<http://www.op.se/kultur/mankell-om-mammans-svek-karleken-demokratin-skrivandet-och-sitt-liv-som-troll> [Última consulta: 16-03-2016]

MANKELL HENNING (2014): «Henning Mankell: how it feels to be diagnosed with cancer» en *The Guardian*, 12 de febrero, disponible en línea:
<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/feb/12/henning-mankell-diagnosed-cancer> [Última consulta: 09-04-2016]

_____ (2015): «Världsexklusivt: Henning Mankells sista text - om kampen mot cancer», en *Göteborgs-Posten*, actualizado 6 de octubre, disponible en línea:
<http://www.gp.se/n%C3%B6je/kultur/v%C3%A4rldsexklusivt-henning-mankells-sista-text-om-kampen-mot-cancer-1.147507> [Última consulta: 09-04-2016]

MORA, ROSA (2005): «"Fui a Mozambique en busca de diferencias y sólo encontré similitudes". Entrevista a Henning Mankell» en *El País*, 25 de mayo, disponible en línea:
http://elpais.com/diario/2005/05/25/cultura/1116972001_850215.html [Última consulta: 06-04-2016]

NAVARRO, JUSTO (2005): «Desasosiego sueco» en Babelia, El País, 14 de mayo, disponible en línea: http://elpais.com/diario/2005/05/14/babelia/1116028214_850215.html [Última consulta: 10-04-2016]

NORRMAN, INGRID (2015): «Henning Mankell i stor GP-intervju», en *Göteborgs-Posten*, 27 de septiembre, disponible en línea: <http://www.gp.se/n%C3%B6je/henning-mankell-i-stor-gp-intervju-1.143860> [Última consulta: 10-04-2016]

NUÑO, ANTONIO (2011): «Henning Mankell, no sólo un escritor de moda», en *A vivir que son dos días, Cadena Ser*, 14 de mayo. Disponible en línea: http://cadenaser.com/ser/2011/05/14/cultura/1305328632_850215.html [Última consulta: 30-03-2016]

ORANGE, RICHARD (2014): «Henning Mankell, Wallander author, reveals cancer» en *The Guardian*, 29 de enero, disponible en línea: <http://www.theguardian.com/books/2014/jan/29/henning-mankell-wallander-author-reveals-cancer> [Última consulta: 09-04-2016]

ROGSTEN, EVA (2014): «Henning Mankell, 65, drabbad av cancer», en *Expressen*, 29 de enero, disponible en línea: <http://www.expressen.se/gt/henning-mankell-65-drabbad-av-cancer/> [Última consulta: 09-04-2016]

SIVERS, MALOU VON (2014): «Henning Mankell om livet som cancersjuk» en *Malou efter tio, TV4*, 12 de marzo, disponible en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=HCu4Og1jSI8> [Última consulta: 14-04-2016]

Corpus secundario de Henning Mankell

Teatro (selección)¹⁰⁹

_____ (1983): *Apelsinträdet*, Entré/Riksteatern, Solna.

_____ (1984): *Älskade syster*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (2001): *Svarte Petter*, Regionteater Blekinge/Kronoberg, Växjö.

_____ (2004): *Valpen*, Dramaten, Estocolmo.

_____ (2006): *Lampedusa*, Colombine teaterförlag, Estocolmo.

_____ (2010): *Darwins kapten*, Dramaten, Estocolmo.

_____ (2010): *Darwins kapten och andra pjäser (Antiloperna, Gatlopp, Mörkertid, Möte om eftermiddagen)*, Leopard, Estocolmo.

_____ (2011): *Politik*, Helsingborgs stadsteater, Helsingborg.

_____ (2012): *Lögnhalsarna: nio enaktare om Strindberg*, Leopard, Estocolmo.

¹⁰⁹ Se propone una selección de sus obras teatrales editadas con él como único autor y referenciadas en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Suecia, *Kungliga biblioteket – Sveriges nationalbibliotek*, el resto de obras escritas y representadas se encuentra disponible en su página web oficial: <http://henningmankell.se/teater/pjaser/> [Última consulta: 27-03-2017]

Narrativa general

- _____ (1973): *Bergsprängaren*, Författarförlag, Gotemburgo.
- _____ (1977): *Vettvillingen*, Författarförlaget, Estocolmo.
- _____ (1979): *Fångvårdskolonin som försvann*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (1980): *Dödsbrickan*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (1981): *En seglares död*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (1982): *Daisy Sisters*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (1984): *Sagan om Isidor*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (1990): *Leopardens öga*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (1995): *Comédia infantil*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (1998): *Berättelse på tidens strand*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (1999): *I sand och i lera*, Norstedt, Estocolmo.
- _____ (2000): *Labyrinten*, Ordfront, Estocolmo.
- _____ (2000): *Videns son*, Norstedt, Estocolmo.
- _____ (2001): *Tea Bag*, Leopard, Estocolmo.
- _____ (2003): *Jag dör men minnet lever*, Leopard, Estocolmo.
- _____ (2004): *Djup*, Leopard, Estocolmo.
- _____ (2006): *Italienska skor*, Leopard, Estocolmo.
- _____ (2011): *Minnet av en smutsig ängel*, Leopard, Estocolmo.
- _____ (2014): *Kvicksand*, Leopard, Estocolmo.
- _____ (2015): *Svenska gummistövlar*, Leopard, Estocolmo.

Narrativa general traducida al español

- _____ (2002): *Comedia infantil*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets editores, Barcelona.
- _____ (2008): *Moriré, pero mi memoria sobrevivirá*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets editores, Barcelona.
- _____ (2007): *Profundidades*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets editores, Barcelona.
- _____ (2007): *Zapatos italianos*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets editores, Barcelona.

_____ (2009): *El hijo del viento*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets editores, Barcelona.

_____ (2010): *El ojo del leopardo*, traducción de Francisca Jiménez Pozuelo, Tusquets editores, Barcelona.

_____ (2010): *Tea-bag*, traducción de Francisca Jiménez Pozuelo, Tusquets editores, Barcelona.

_____ (2011): *Daisy Sisters*, traducción de Francisca Jiménez Pozuelo, Tusquets editores, Barcelona.

_____ (2012): *Un ángel impuro*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets editores, Barcelona.

_____ (2015): *Arenas movedizas*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets editores, Barcelona.

_____ (2016): *Botas de lluvia suecas*, traducción de Gemma Pecharromán Miguel, Tusquets editores, Barcelona.

Narrativa policiaca

Ciclo Wallander

_____ (1991): *Mördare utan ansikte*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (1992): *Hundarna i Riga*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (1993): *Den vita lejoninnan*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (1994): *Mannen som log*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (1995): *Villospår*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (1996): *Den femte kvinnan*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (1997): *Steget efter*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (1998): *Brandvägg*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (1999): *Pyramiden*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (2009): *Den orolige mannen*, Leopard, Estocolmo.

_____ (2013): *Handen*, Leopard, Estocolmo.

Otras novelas policiacas

_____ (2000): *Danslärarens återkomst*, Ordfront, Estocolmo.

_____ (2002): *Innan frosten*, Leopard, Estocolmo.

_____ (2005): *Kennedys hjärna*, Leopard, Estocolmo.

_____ (2008): *Kinesen*, Leopard, Estocolmo

Obra policiaca traducida al español

Ciclo Wallander

_____ (2001): *Asesinos sin rostro*, traducción de Dea M. Mansten y Amanda Monjonell, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2002): *Los perros de Riga*, traducción de Dea M. Mansten y Amanda Monjonell, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2003): *La leona blanca*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2003): *El hombre sonriente*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2001): *La falsa pista*, traducción de Dea M. Mansten y Amanda Monjonell, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2000): *La quinta mujer*, traducción de Marina Torres, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2004): *Pisando los talones*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2004): *Cortafuegos*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2005): *La Pirámide*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2009) *El hombre inquieto*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

Otras novelas policiacas

_____ (2005) *El retorno del profesor de baile*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2006) *Antes de que hiele*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2006) *El cerebro de Kennedy*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

_____ (2008) *El chino*, traducción de Carmen Montes Cano, Tusquets Editores, Barcelona.

Narrativa infantil

_____ (1974): *Sandmålaren*, Författarförlaget, Estocolmo.

_____ (1990): *Hunden som sprang mot en stjärna*, Rabén & Sjögren, Estocolmo.

_____ (1991): *Skuggorna växer i skymningen*, Rabén & Sjögren, Estocolmo.

_____ (1992): *Katten som älskade regn*, Rabén & Sjögren, Estocolmo.

_____ (1995): *Eldens hemlighet*, Rabén & Sjögren, Estocolmo.

_____ (1996): *Pojken som sov med snö i sin säng*, Rabén & Sjögren, Estocolmo.

_____ (1998): *Resan till världens ände*, Rabén & Sjögren, Estocolmo.

_____ (2001): *Eldens gåta*, Rabén & Sjögren, Estocolmo.

_____ (2007): *Eldens vrede*, Rabén & Sjögren, Estocolmo.

Narrativa infantil traducida al español

_____ (2000): *El perro que corría hacia una estrella*, traducción de Francisco J. Uriz, Siruela, Madrid.

_____ (2002): *Las sombras crecen al atardecer*, traducción de Frida Sánchez Giménez, Siruela, Madrid.

_____ (2003): *El niño que dormía con la nieve en la cama*, traducción de Frida Sánchez Giménez, Siruela, Madrid.

_____ (2004): *Viaje al fin del mundo*, traducción de Frida Sánchez Giménez, Siruela, Madrid.

_____ (2007): *El secreto del fuego*, traducción de Mayte Giménez y Pontus Sánchez, Siruela, Madrid.

_____ (2007): *Jugar con fuego*, traducción de Mayte Giménez y Pontus Sánchez, Siruela, Madrid.

_____ (2008): *La ira del fuego*, traducción de Mayte Giménez y Pontus Sánchez, Siruela, Madrid.

_____ (2008): *El gato al que le gustaba la lluvia*, traducción de Mayte Giménez y Pontus Sánchez, Siruela, Madrid.

Sobre Henning Mankell y su obra

ABT, STEFANIE (2004): *Soziale Enquête im aktuellen Kriminalroman. Am Beispiel von Henning Mankell, Ulrich Ritzel und Pieke Biermann*, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden.

BERGMAN, KERSTIN (2010): «Paradoxes of Understanding the Other: Mankell Explores the “African Darkness”» en *Scandinavian Studies*, Vol. 82, No. 3, University of Illinois Press, Champaign, pp. 337 – 354.

CASADESÚS BORDOY, ALEJANDRO (2010): *Sobre Wallander y Montalbano. La novela policíaca de Henning Mankell y Andrea Camilleri*, Leonard Muntaner Editor, Palma de Mallorca.

JACOBSEN, KIRSTEN (2011): *Mankell (om) Mankell. Kurt Wallander og verdens tilstand*, Gyldendal, Copenhagen.

_____ (1ª ed. en danés 2011 – 2015): *Mankell über Mankell. Kurt Wallander und der Zustand der Welt*. Trad. de Lutz Volke, dtv Verlagsgesellschaft, München.

MACLEOD, ALEX (2014): «The contemporary fictional police detective as critical security analyst: Insecurity and immigration in the novels of Henning Mankell and Andrea Camilleri» en *Security Dialogue*, Vol. 45, Issue 6, Sage Publications on behalf of Peace Research Institute, Oslo, pp. 515 – 529.

MCCORRISTINE, SHANE (2011): «The Place of Pessimism in Henning Mankell’s Kurt Wallander Series» en *Scandinavian Crime Fiction*, editado por Andrew Nestingen y Paula Arvas, University of Wales Press, Cardiff, pp. 77 – 88.

SJÖHOLM, CARINA (2010): «Wallanderland. Film- och litteraturturism i Ystad» en *Den skandinaviske krimi. Bestseller og blockbuster* editado por Gunhild Agger y Anne Marit Waade, Nordicom, Gotemburgo, pp. 173 – 185.

STEINFELD, THOMAS (2002): *Wallanders Landschaft. Eine Reise durch Schonen*, Paul Zsolnay Verlag, München.

WALTER, KLAUS-PETER (2006): «‘Mit einem Fuß im Sand, mit dem anderen im Schnee’: Henning Mankell zwischen Schweden und Afrika» en *Fjorde, Elche, Mörder. Der skandinavische Kriminalroman*, editado por Jost Hindersmann, NordPark Verlag, Wuppertal, pp. 215 – 237.

WESTERSTÅHL STENPORT, ANNA (2007): «Bodies under Assault: Nation and Immigration in Henning Mankell’s *Faceless Killers*» en *Scandinavian Studies*, Vol. 79, No. 1, University of Illinois Press, Champaign, pp. 1 – 24.

ŽIŽEK, SLAVOJ (sin fecha): «Henning Mankell, the Artist of the Parallax View» disponible en línea en <http://www.lacan.com/zizekmankell.htm> [Última consulta: 25-12-2016].

Corpus primario de Manuel Vázquez Montalbán

Novelas analizadas

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1ª ed. 1979 – 2009): *Los mares del Sur*, Planeta, Barcelona.

_____ (1ª ed. 1981 – 2014): *Asesinato en el Comité Central*, Planeta, Barcelona.

_____ (1ª ed. en dos tomos 2004 – 2010): *Milenio Carvalho*, Planeta, Barcelona.

Poesía

_____ (1991): *Pero el viajero que huye*, Visor, Madrid.

Ensayo

_____ (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Crítica, Barcelona.

_____ (2003): *Geometría y compasión*, Mondadori, Barcelona.

Artículos (selección)

_____ (1985): «Sobre la dudosa existencia del Sur» en *A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº 4, Editorial Arquitectura Viva, Madrid, pp. 2 – 4.

_____ (1987): «No escribo novelas negras» en *El Urogallo*, nº 9 - 10, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, pp. 26 – 27.

_____ (1989): «Contra la novela policiaca» en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 512 – 513, Madrid, p. 3.

Entrevista disponible en línea (selección):

[sin autor] (2003): «Epílogo: Manuel Vázquez Montalbán», en *Epílogo, Canal +*, 18 de octubre, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCQl8Zuc> [Última consulta: 28-04-2016]

Corpus secundario de Manuel Vázquez Montalbán

Narrativa general

_____ (1969): *Recordando a Dardé y otros relatos*, Seix Barral, Barcelona.

_____ (1970): *Manifiesto subnormal*, Kairós, Barcelona.

_____ (1972): *Yo maté a Kennedy*, Planeta, Barcelona.

_____ (1974): *Cuestiones marxistas*, Anagrama, Barcelona.

_____ (1974): *Happy end*, La Gaya Ciencia, Barcelona.

_____ (1983): *Tres novelas ejemplares*, Bruguera, Barcelona.

_____ (1985): *El pianista*, Seix Barral, Barcelona.

_____ (1986): *El matarife*, Almarabu, Madrid.

_____ (1987): *Los alegres muchachos de Atzavara*, Seix Barral, Barcelona.

_____ (1987): *Pigmalión y otros relatos*, Seix Barral, Barcelona.

_____ (1988): *Cuarteto*, Mondadori, Barcelona.

_____ (1989): *Escritos subnormales*, Seix Barral, Barcelona.

_____ (1990): *Galíndez*, Planeta, Barcelona.

_____ (1992): *Autobiografía del general Franco*, Planeta, Barcelona.

_____ (1994): *El estrangulador*, Mondadori, Barcelona.

_____ (1998): *O César o nada*, Planeta, Barcelona.

_____ (1999): *El señor de los bonsáis*, Alfaguara, Madrid.

_____ (2002): *Erec y Enide*, Planeta, Barcelona.

_____ (2011): *Cuentos blancos*, edición de Georges Tyras, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Narrativa policiaca

_____ (1974): *Tatuaje*, Batlló, Barcelona.

_____ (1977): *La soledad del mánager*, Planeta, Barcelona.

- _____ (1979): *Los mares del Sur*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1981): *Asesinato en el Comité Central*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1983): *Los pájaros del Bangkok*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1984): *La rosa de Alejandría*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1986): *El balneario*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1987): *Historias de padres e hijos*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1987): *Tres historias de amor*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1987): *Historias de política ficción*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1987): *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1988): *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1991): *Historias de fantasmas*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1991): *El laberinto griego*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1993): *Sabotaje olímpico*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1994): *El hermano pequeño*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1994): *El hermano pequeño*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1996): *Roldán, ni vivo, ni muerto*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1997): *Quinteto de Buenos Aires*, Planeta, Barcelona.
- _____ (1997): *Carvalho 25 años*, Planeta, Barcelona.
- _____ (2000): *El hombre de mi vida*, Planeta, Barcelona.
- _____ (2004): *Milenio Carvalho I. Rumbo a Kabul*, Planeta, Barcelona.
- _____ (2004): *Milenio Carvalho II. En las antípodas*, Planeta, Barcelona.
- _____ (2011): *Cuentos negros*, edición de George Tyras, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Obras policiacas traducidas al sueco

_____ (1992): *Döden i Barcelona*, traducción de Bo Götberg, Forum, Estocolmo.

_____ (1993): *Mord i Madrid*, traducción de Bo Götberg, Forum, Estocolmo.

Ensayo, periodismo y gastronomía

_____ (1963): *Informe sobre la información*, Fontanella, Barcelona.

_____ (1968): *Antología de la 'nova cançó' catalana*, Ediciones de cultura popular, Barcelona.

_____ (1968): *Reflexiones ante el neocapitalismo*, Ediciones de cultura popular, Barcelona.

_____ (1971): *Crónica sentimental de España*, Lumen, Barcelona.

_____ (1972): *Cancionero general 1939 – 1971*, Lumen, Barcelona.

_____ (1972): *Política y deporte*, Editorial Andorra, Andorra.

_____ (1973): *La vía chilena al golpe de Estado*, Los libros de la frontera, Barcelona.

_____ (1973): *El libro gris de televisión española*, Guadiana, Madrid.

_____ (1973): *El libro pardo de Franco*, Ruedo Ibérico, París.

_____ (1973): *Las noticias y la información*, Salvat, Barcelona.

_____ (1973): *Juan Manuel Serrat*, Júcar, Gijón.

_____ (1974): *La penetración americana en España*, Cuadernos para el diálogo, Madrid.

_____ (1974): *100 años de canción y music hall*, Difusora internacional, Barcelona.

_____ (1974): *Lo mejor de Por Favor*, Punch, Barcelona.

_____ (1974): *1974, España se queda sola*, Punch, Barcelona.

_____ (1975): *La Capilla Sixtina. Del proceso de Burgos al espíritu de febrero*, Kairós, Barcelona.

_____ (1976): *1975: el año del ¡Ay, ay, ay!*, Punch, Barcelona.

_____ (1976): *¿Qué es el imperialismo?*, La Gaya Ciencia, Barcelona.

_____ (1977): *Cómo liquidaron el franquismo en dieciséis meses y un día*, Planeta, Barcelona.

_____ (1977): *Imágenes y recuerdos 1919 – 1930. La rebelión de las masas*, Difusora Internacional, Barcelona.

_____ (1977): *Diccionario del franquismo*, Dopesa, Barcelona.

_____ (1977): *L'art de menjar a Catalunya. Crónica de la resistència dels senyals d'identitat gastronómica catalana*, Edicions 62, Barcelona.

_____ (1978): *Los demonios familiares de Franco*, Dopesa, Barcelona.

_____ (1979): *La palabra libre en la ciudad libre*, Gedisa, Barcelona.

_____ (1980): *Historia y comunicación social*, Bruguera, Barcelona.

_____ (1980): *Las cocinas de España: Cataluña*, Sedmay, Madrid.

_____ (1980): *Las cocinas de España: Extremadura*, Sedmay, Madrid.

_____ (1980): *Las cocinas de España: Galicia*, Sedmay, Madrid.

_____ (1981): *Las cocinas de España: Valencia*, Sedmay, Madrid.

_____ (1981): *Las recetas inmortales*, Oh, Sauce, Barcelona.

_____ (1984): *Mis almuerzos con gente inquietante*, Planeta, Barcelona.

_____ (1985): *Crónica sentimental de la transición*, Planeta, Barcelona.

_____ (1985): *Contra los gourmets*, Difusora Internacional, Barcelona.

_____ (1987): *Barcelonas*, Empúries, Barcelona.

_____ (1988): *Rafael Ribó: el optimismo de la razón*, Planeta, Barcelona.

_____ (1990): *Moscú de la Revolución*, Planeta, Barcelona.

_____ (1991): *Gauguin*, Flohic, París.

_____ (1991): *25 Años, 25 anuarios: del apagón de Nueva York a la caída del muro de Berlín*, Difusora Internacional, Barcelona.

_____ (1993): *Penadés. 25 anys de pintura*, Evo Color, Barcelona.

_____ (1994): *Felípicas sobre las miserias de la razón práctica*, El País/Aguilar, Madrid.

_____ (1995): *Les meves receptes de la cuina catalana*, Edicions 62, Barcelona.

_____ (1995): *Panfleto desde el planeta de los simios*, Crítica, Barcelona.

_____ (1995): *Pasionaria y los siete enanitos*, Planeta, Barcelona.

_____ (1995): *La gula. Reflexiones de Robinsón ante un bacalao*, Lumen, Barcelona.

_____ (1996): *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*, Alfaguara, Barcelona.

_____ (1996): *El poder*, editado por Francisco J. Satué, Espasa Calpe, Madrid.

_____ (1997): *El escriba sentado*, Crítica, Barcelona.

_____ (1997): *Elogis desmesurats*, Empúries, Barcelona.

_____ (1998): *Y Dios entró en La Habana*, El País/Aguilar, Madrid.

_____ (1999): *Marcos: el señor de los espejos*, Aguilar, Madrid.

- _____ (2002): *Saber o no saber*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2002): *La cocina de autor en España*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2003): *La cocina del Mediterráneo y la mediterraneidad*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2003): *Guía de restaurantes obligatorios*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2003): *La cocina de la harina y el cordero*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2003): *La cocina del mestizaje*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2003): *La cocina de los finisterres*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2003): *Diccionario indispensable para la supervivencia*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2003): *El otro recetario*, Ediciones B, Barcelona.
- _____ (2003): *La Aznaridad. Por el imperio hacia Dios o por Dios hacia el imperio*, Mondadori, Barcelona.
- _____ (2004): *Guerrero Medina*, March Editor, Barcelona.
- _____ (2006): *Fútbol. Una religión en busca de un dios*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- _____ (2006): *Jack, el decorador*, DeBolsillo, Barcelona.
- _____ (2012): *Obra periodística vol. 1. La construcción del columnista 1960 – 1973*, editado por Francesc Salgado, Debate, Barcelona.
- _____ (2012): *Obra periodística vol. 2. Del humor al desencanto 1974 – 1986*, editado por Francesc Salgado, Debate, Barcelona.
- _____ (2012): *Obra periodística vol. 3. Las batallas perdidas 1987 – 2003*, editado por Francesc Salgado, Debate, Barcelona.
- _____ (2012): *Crónicas de Barcelona*, Debate, Barcelona.

Poesía

- _____ (1967): *Una educación sentimental*, Saturno, Barcelona.
- _____ (1969): *Movimientos sin éxito*, Saturno, Barcelona.
- _____ (1973): *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, Saturno, Barcelona.
- _____ (1973): *A la sombra de las muchachas sin flor*, Saturno, Barcelona.
- _____ (1982): *Praga*, Lumen, Barcelona.
- _____ (1986): *Memoria y deseo. Obra poética 1963 – 1983*, Seix Barral, Barcelona.
- _____ (1997): *Ciudad*, Visor, Madrid.
- _____ (2001): *Ars Amandi. Poesía erótica amorosa (1963 – 2000)*, Bartleby, Madrid.
- _____ (2008): *Memoria y deseo. Obra poética 1963 – 2003*. Edición ampliada, Península, Barcelona.¹¹⁰

Teatro

- _____ (1973): *Guillermota en el país de las Guillerminas*, Anagrama, Madrid.
- _____ (1992): *Flor de nit*, Boileau (edición musical), Barcelona.
- _____ (2001): *Flor de nit*, Edicions 62, Barcelona.

Artículos, prólogos y textos varios (selección)

- _____ (1985): «Literatura en la tercera fase», *TIGRE Spécial Manuel Vázquez Montalbán*, nº 2, Université de Grenoble, Grenoble, 1985, pp. 11 – 29.
- _____ (1996): «Contra la pretextualidad» en *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, de José F. Colmeiro, Anthropos, Barcelona, pp. 9 – 13.
- _____ (1996): «El desencanto ya no es lo que era» en *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, de José F. Colmeiro, North-South Center Press, University of Miami, Coral Gables, pp. 1 – 3.

¹¹⁰ Existen otras ediciones recopilatorias de la obra poética de Vázquez Montalbán. Se ha tenido acceso a la edición de Mondadori. Ver Castellet, Josep Maria (2000).

_____ (1998): «Tal como éramos» en *Historias de detectives*, editado por Ángeles Encinar, Editorial Lumen, Barcelona, pp. 25 – 39.

_____ (2002): «La historia de Milenio» en *El País*, edición de 3 de agosto de 2002. Disponible en línea: www.vespito.net/mvm/milenio00.html [Última consulta: 02-12-2015].

_____ (2005): «Antes de que el milenio nos separe» en *Primer encuentro europeo de novela negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán. Texto íntegro de las jornadas. Barcelona, 20, 21 y 22 de enero de 2005*, traducción del inglés de Facundo Piperno y del portugués de David Roas, Planeta, Barcelona, pp. 280 – 311.

_____ (2002): «La historia de Milenio» en *El País*, edición de 3 de agosto de 2002. Disponible en línea: www.vespito.net/mvm/milenio00.html [Última consulta: 02-12-2015].

Sobre Manuel Vázquez Montalbán y su obra

[sin autor] (2003): «Manuel Vázquez Montalbán» en *Encyclopædia Britannica*, actualizado a 31 de diciembre, disponible en línea: <https://global.britannica.com/biography/Manuel-Vazquez-Montalban> [Última consulta: 28-04-2016]

ARANDA, QUIM (2004): «El mundo según Carvalho» en *Vespito.net*. Disponible en línea: www.vespito.net/mvm/milenio03.html [Última consulta: 02-12-2015]

BALIBREA, MARI PAZ (1999): *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El viejo topo, Barcelona.

_____ (2007): «Viaje al fin del mundo: política del tiempo y el espacio en *Milenio Carvalho*» en *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, editado por José F. Colmeiro, Tamesis, Woodbridge, pp. 197 – 210.

BAYÓ BELENGUER, SUSANA (2006): «The Carvalho Series of Manuel Vázquez Montalbán: A Passing in Review» en *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, editado por Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins y Glen S. Close, McFarland & Company Publishers, Jefferson, pp. 19 – 45.

BLANCO CHIVITE, MANUEL (1992): *Manuel Vázquez Montalbán & José Carvalho*, Grupo Libro 88, Madrid.

BUSCHMANN, ALBRECHT (1998): «Carvalho, el autor y la muerte: Una cuestión de poder en *El Premio* de Manuel Vázquez Montalbán» en *La novela policíaca en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30 – 31 de enero de 1998*, editado por Beatrice Schmid y Montserrat Ollé, ARBA Acta Romanica Basiliensia, 10, Universidad de Basilea, Basilea, pp. 93 – 106.

CANALS, ENRIC (1981): «Vázquez Montalbán: “la novela es una crítica al sentido religioso de la militancia”», entrevista, en *El País*, 7 de abril, disponible en línea: http://elpais.com/diario/1981/04/07/ultima/355442413_850215.html [Última consulta: 12-02-2017]

CASTELLET, JOSEP MARIA (2000): «Prólogo» en *Memoria y deseo. Obra poética (1963 – 1990)* de Manuel Vázquez Montalbán, Mondadori, Barcelona.

COLMEIRO, JOSÉ F. (1996): *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. North-South Center Press – University of Miami, Coral Gables.

_____ [ed.] (2007): *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Tamesis, Woodbridge.

_____ (2007): «Introducción: mensajes de naufragos contra el olvido» en *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, editado por José F. Colmeiro, Tamesis, Woodbridge, pp. 1 – 18.

_____ (2007): «En busca de los imaginarios perdidos: entrevista con Manuel Vázquez Montalbán» en *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, editado por José F. Colmeiro, Tamesis, Woodbridge, pp. 279 – 296.

_____ (2009): «Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho» en *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*, editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, Mataró, pp. 55 – 72.

_____ (2013): *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*. Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Fráncfort del Meno.

DÍAZ ARENAS, ÁNGEL (1995): *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Reichenberger Verlag, Kassel.

EAUDE MICHAEL (2011): *Con el muerto auestas: Vázquez Montalbán y Barcelona*, Alrevés, Barcelona.

ESTRADE, FLORENCE (2004): *Manuel Vázquez Montalbán*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona.

FIUZA, ADRIANA APARECIDA DE FIGUEIREDO (2010): *Releituras da história franquista nos romances Galíndez e Autobiografia del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán, tesis doctoral bajo la dirección del Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, Universidade Estadual Paulista, Assis.

GAZIER, MICHELE (1985): «Le roman policier comme aventures impossibles» en *TIGRE Spécial Manuel Vázquez Montalbán*, nº 2, Université de Grenoble, Grenoble, pp. 149 – 156.

IZQUIERDO, JOSÉ MARÍA (2013): «Construcción de la conciencia crítica e hibridación: Dos constantes en la obra de Manuel Vázquez Montalbán» en *Cuadernos de Estudios de Manuel Vázquez Montalbán*, Vol. 1, Nº 1, pp. 46 – 62. Disponible en línea: <https://www.journals.uio.no/index.php/MVM/article/view/585/602> [Última consulta: 26-10-2013]

KING, STEWART (2009): «Articulating and Disarticulating Culture and Identity in Vázquez Montalbán's *Serie Carvalho*» en *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, editado por Marieke Karjenbrink y Kate M. Quinn, Rodopi, Ámsterdam / Nueva York, pp. 27 – 42.

KRABBE, SILVIA (2010): *Der Kriminalromane in Frankreich und Spanien. Ein intertextueller Vergleich der Maigret-Reihe Georges Simenons und des Carvalho-Zyklus Manuel Vázquez Montalbáns*, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, Múnich.

LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL; LÓPEZ BERNASOCCHI, AUGUSTA; OEHRLI, MICHÈLE [Eds.] (2010): *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, Editorial Verbum, Madrid.

MACCHI, Yves (1985): «Pepe Carvalho : Les marques typologiques d'un projet romanesque» en *TIGRE Spécial Manuel Vázquez Montalbán*, nº 2, Université de Grenoble, Grenoble, pp. 181 – 196.

REHRMANN, NORBERT (1ª ed. 1991 – 1993): «Manuel Vázquez Montalbán: Das Essay-Werk – Schreiben gegen das Vergessen» en *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975* editado por Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Tranvía, Berlín, pp. 39 – 46.

RESINA, JOAN RAMON (1993): «Desencanto y Fórmula Literaria en las Novelas Policiacas de Manuel Vázquez Montalbán», en *MLN*, Vol. 108, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1993), The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 254 – 282.

REYES, HÉCTOR (2012): «Cartografía del desencanto en la novela *Los mares del Sur*», en *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº 11, Universidad de Valladolid, pp. 17 – 32.

RICO, MANUEL (2001): *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, Mondadori, Barcelona.

SALAS, TOMÁS (2004): «Carvalho: la configuración del héroe posmoderno» en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Nº 27, Universidad Complutense de Madrid, disponible en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/carvalho.html.html> [Última consulta: 27-04-2016]

SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER Y MARTÍN ESCRIBÀ, ÀLEX (2013): «Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto» en *Cuadernos de Estudios de Manuel Vázquez Montalbán*, Vol. 1, Nº 1, pp. 46 – 62. Disponible en línea: <https://www.journals.uio.no/index.php/MVM/article/view/585/602> [Última consulta: 26-10-2013]

SANTANA, MARIO (2000): «Manuel Vázquez Montalbán's *Los mares del Sur* and the Incrimination of the Spanish Transition» en *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 34, Washington University in St. Louis, St. Louis, pp. 535 – 559.

SAVAL, JOSÉ V. (1995): «La lucha de clases se sienta a la mesa en *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán» en *Revista hispánica moderna*, Vol. 48, Nº 2, Columbia University, Nueva York, pp. 389 – 400.

_____ (2004): *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*, Editorial Síntesis, Madrid.

SIGAL, LÉON (1985): «Carvalho Privado», en *TIGRE Spécial Manuel Vázquez Montalbán*, nº 2, Université de Grenoble, Grenoble pp. 197 – 215.

STENZEL, HARTMUT (1ª ed. 1991 – 1993): «Manuel Vázquez Montalbán: Die Kriminalromane – Pepe Carvalho auf der Suche nach der Identität des postfranquistischen Spanien» en *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975* editado por Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Tranvía, Berlín, pp. 175 – 184.

TYRAS, GEORGES (1997): «Manuel Vázquez Montalbán ou la réinvention du roman (noir) à la mort de Franco» en *Revue de littérature comparée*, Vol. 71, Nº 1, Klincksieck, París, pp. 211 – 226.

_____ (2003): *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Zoela ediciones, Granada.

_____ (2007): «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán» en *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, editado por José F. Colmeiro, Tamesis, Woodbridge, pp. 105 – 116.

(2008): «Manuel Vázquez Montalbán: rastros y rostros del asesino – del subnormal al estrangulador –» en *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*, editado por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Almuzara, Córdoba, pp. 101 – 115.

_____ (2011): «Introducción. Brevedades carvalhianas» en *Cuentos negros* de Manuel Vázquez Montalbán, editados por Georges Tyras, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 7 – 22.

UZCANGA, FRANCISCO (2012): «La novela policíaca y el elemento añadido: la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán» en *Mord und Motiv. Krimis als Lesestoff und Objekt der Betrachtung*, editado por Christian Timm y Francisco Uzcanga, Verlag Dr. Kovač, Hamburgo.

VENTURA, JOAQUIM (2013): «La Barcelona charnegu: geografías urbanas en Manuel Vázquez Montalbán y Juan Marsé» en *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic* editado por Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà, Andavira Editora, Santiago de Compostela.

VICENT, MANUEL (2015): «El marxismo-pop y la gente derrotada» en *Babelia*, *El País*, 28 de enero de 2015, Madrid. Disponible en línea en http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/22/babelia/1421932469_980651.html [Última consulta: 30-01-2015]

VIDAL SANTOS, MIGUEL (1980): «La crónica del posfranquismo: al borde de una frustración colectiva», Reseña de *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán, en *Camp de l'Arpa*, nº 76, Barcelona, pp. 57 – 58.

WELLS, CARAGH (2007): «The case of Barcelona in Manuel Vázquez Montalbán's Detective Fiction» en *Romance Studies*, Vol. 25, nº 4, Swansea University, Swansea, pp. 279 – 288.

_____ (2008): «The case of Nostalgia and Sentimentality in Manuel Vázquez Montalbán's "Serie Carvalho"» en *Hispanic Review*, Vol. 76, No. 3, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 281 – 297.

OTRAS OBRAS LITERARIAS Y FILOSÓFICAS CITADAS (selección)

BERGSON, HENRI (1ª ed. 1907 – 2013): *L'évolution créative*, edición crítica de Frédéric Worms, PUF, París.

CHRISTIE, AGATHA (1ª ed. 1936 – 2015): *Death on the Nile*, HarperCollins, Nueva York.

CONAN DOYLE, ARTHUR (1ª ed. en Cátedra 2003 – 2005): *Todo Sherlock Holmes*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Ramiro Sánchez, María Engracia Pujals y Juan Manuel Ibeas, Cátedra, Madrid.

DOSTOIEVSKI, FIÓDOR M. (2005): *Crimen y castigo*, traducción de Isabel Vicente, Cátedra, Madrid.

DUMAS ALEXANDRE (1ª ed. en Cátedra 1995 – 2006): *La reina Margot*, traducción de Dolores Jiménez y Elena Real, Cátedra, Madrid.

ECO, UMBERTO (1ª ed. en italiano 1980 – 1983): *El nombre de la rosa*, traducción de Helena Lozano Miralles, Lumen, Barcelona.

ESQUILO, SÓFOCLES Y EURÍPIDES (1978): *Tragedias completas*, traducción de Enriqueta de Andrés Castellanos, Ignacio Errandonea S.J., Eladio Isla Bolaño, Julio Palli Bonet, Francisco Rodríguez Adrados y Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid.

FEINMANN, JOSÉ PABLO (1ª ed. 1979 – 1987): *Últimos días de la víctima*, Editorial Legasa, Buenos Aires.

FLAUBERT, GUSTAVE (1ª ed. 1881 – 1999): *Bouvard et Pécuchet*, Le livre de poche / Librairie Générale Française, París.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1ª ed. 1967 – 2007): *Cien años de soledad*, edición de Jacques Joset, Cátedra, Madrid.

POE, EDGAR ALLAN (2006): *La trilogía Dupin*, traducción de Julio Cortázar, Seix Barral, Barcelona.

PUZO, MARIO (1ª ed. en inglés 1969 – 1993): *El Padrino*, traducción de Ángel Arnau, RBA Editores, Barcelona.

SHAKESPEARE, WILLIAM (1ª ed. en Aguilar 1951 – 1967): *Obras completas*, traducción de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid.

MESA REDONDA

SILVA, LORENZO (octubre de 2015): Ponencia en *Se ha escrito un crimen*, mesa redonda moderada por Laura Demaría llevada a cabo en la Biblioteca Pública Luis Rosales, Madrid.

PELÍCULAS CITADAS

EKELUND, ALLAN (productor) y BERGMAN, INGMAR (director): *Det sjunde inseglet* [cinta cinematográfica]. Suecia: Svensk Filmindustri AB.

MATERIALES DIGITALES

Página oficial sobre Henning Mankell: www.henningmankell.se (sueco) y www.henningmankell.com (inglés)

Página de Carlo Andreoli sobre Manuel Vázquez Montalbán y su obra: www.vespito.net

Biblioteca Nacional de Suecia / *Kungliga biblioteket – Sveriges nationalbibliotek*:
<http://www.kb.se/>

MVM: Cuadernos de la asociación de estudios Manuel Vázquez Montalbán:

www.journals.uio.no/index.php/MVM

Academia Suecia de Novela Policiaca / *Svenska Deckarakademin*:

www.deckarakademin.org

Editorial Leopard: www.leopardforlag.se